УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Ярослава МЕЛЬНИК

АПОКРИФИ І ЛІТЕРАТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСИ

„Всѣхъ убо штюжинхъ и дьавольскиихъ книг крѣпъко укланяйся“ — остерігав читача найдавніший в Україні індекс заборонених книг, уміщений в „Изборнику Святослава“ 1073 р., у статті „Ѿ апͭольскыхъ оуставъ“. Інша стаття цього ж збірника („Богословьца Ѿ словесъ“) із преамбулою „Нъ да убо не штюжими книгами прѣлиштаються кънигами, многыи бо бывають неистовыя исказы, приими и сии мои изъбраныи любочисльникъ“ подає список тих „штюжинхъ книг“. За канонічними текстами перелічено 24 апокрифічні (13 старозавітних та 11 новозавітних): „а҃. Адамъ, в҃. Єнохъ, г҃. Ламехъ, д҃. Патрьарси, є҃. Молитва Иосифова, ї. Єлдад, з҃. Завѣтъ Моѵсинъ, и҃. Въсходъ Моѵсинъ, ѳ҃. Псалмоси Соломони, ї. Илиино обавление, аі҃. Исаиинови видѣние, ві҃. Софониино обавление, гі҃. Захариино іавление, дї. Иіаковла повѣсть, еі҃. Петрово обавление, ѕі҃. Обьходи и оученіа апл҃ска, зі҃. Варнавле посылание, ѳі҃. Дѣание Пауле, к҃. Паулово обавление, ка҃. Оучение Климентово, кв. Игнатово оучение, кг. Полоукарпово оучение, кд҃. Єуангелие от Варнавы, ке҃. Єуангелие от Матвеа“[1]. Але цей індекс (як і пізніші) не мав для читача „ніякої обов'язуючої сили“. Староруський індекс, „беручи практично [...], радше заохочував людей до читання апокрифів, ніж зупиняв їх від сього“[2], і апокрифічна література, ця „космополітична ростина“ (І. Франко), пустила на українських теренах глибоке коріння, слугуючи впродовж багатьох століть „любою відрадою і духовою поживою“ для побожного читача*. Ба більше, „многі наші чільні писателі (почавши від Нестора) багато черпали з тих творів“[3].

Отож, стисло, хто з українських книжників, на світанку нашої словесности зокрема, черпав і з якої саме апокрифічної криниці?

---

[1] Изборник Святослава 1073 г. / Факсимильное изд. под ред. Л. П. Жуковской.— Москва, 1983.— К. 204, 253—254.

[2] Франко І. Передмова [до видання „Апокрифи і леґенди з українських рукописів. Т. І. Апокрифи старозавітні“. Львів, 1896] // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1983.— Т. 38.— С. 40.

* До того ж в Україні, як і в інших ареалах побутування апокрифічного епосу (старозавітного й новозавітного), функціонувало багато „таємних“ книг, які ніколи не входили до тих чи тих індексів заборонених книг.

[3] Франко І. Причинки до історії руської літератури XVIII віку. Дрогобицький збірник рукописних апокрифічних оповідань // Франко І. Зібрання творів...— К., 1979.— Т. 27.— С. 16.

На сліди, подекуди ледь помітні, „таємних" книг дослідники, зосібна І. Жданов[4], натрапили вже у такого „вишколеного богослова" (М. Грушевський), „справжнього біблійного проповідника"[5], як митрополит Іларіон: „Євангелія Псевдо-Матея" — у змалюванні чудес, що супроводжували Ісуса Христа по дорозі до Єгипету („Яко человѣкъ бѣжааше въ Єгупетъ, и яко Богу рукотвореніїа егупетьскаа поклонишася")[6], „Сказанія о древѣ крестномъ" — у рядках про розп'яття Ісуса Христа („Съдела спасение посредѣ землѣ крьстъмь и мукою, на мѣстѣ лъбьнѣмь въкусивъ оцьта и зълчи. Да сладостнааго въкушениа Адамова, иже отъ древа, преступление и грѣхъ, въкушениемъ горести проженеть")[7], другої частини „Євангелія Никодима" — „Descensus Christi ad inferos" — у сюжеті про сходження Христа до аду („...къ сущимъ же въ адѣ роспятиемъ и въ гробъ полежаниемъ сънидє"[8]).

Відлуння „Євангелія Никодима" звучить і в уступі про звинувачення Ісуса юдеями в тому, буцімто він „отъ блуда рожден" („Они же нарекоша сего льстца и отъ блуда рожена"[9]). Свого часу, пошукуючи джерела згаданого фраґмента „Слова", низку гіпотез висунули російські дослідники. Згідно з Філаретом (Д. Гумілевським) і С. Шевірьовим, цю „хулу" автор „Слова про Закон і Благодать" „не міг вичитати ні в якім доступнім йому християнськім писанні, а міг хіба усно чути її від жидівських місіонерів-фанатиків"[10]. І. Жданов, навпаки, схилявся до думки про книжне походження цього сеґмента, міркуючи, що Іларіон запозичив його з якогось грецького джерела. „Дивно, що Жданов не віднайшов того джерела, хоч позволікав з різних сторін цитати про відносини християн до жидів у старій Русі, цитати самі собою цікаві, але тут зовсім не належні до речі",— зауважував І. Франко, забираючи й собі голос у дискусії. „Тим часом є одно таке християнське писання, де головною точкою являється обвинування Ісуса жидами, буцімто він — син блудниці, писання безмірно популярніше, ніж книжки Оріґена „Contra Celsum", а се, власне, перша часть т[ак] зв[аного] Никодимового євангелія, інакше „Acta Pilati". Виходить, що слова нашого автора з XI в.— се найстарший слід знайомости наших предків із тим апокрифом"[11].

---

[4] Див.: Жданов И. И. Сочинения.— Санкт-Петербург, 1904.— Т. I.— С. 13—14.

[5] „Іларіон — це справжній „біблійний проповідник". Він не тільки оперує на кожному кроці цитатами св. Письма, але й його думки, його вислови, його стиль, цілий його проповідничий апарат запозичений головно з св. Письма" (Левицький Я. Перші українські проповідники і їх твори.— Рим, 1973.— С. 52).

[6] Иларион. Слово о Законе и Благодати / Сост., вступ. ст., пер. В. Я. Дерягина. Реконстр. древнерус. текста Л. П. Жуковской. Коммент. В. Я. Дерягина, А. К. Светозарского.— Москва, 1994.— С. 50.

[7] Там само.— С. 52.

[8] Там само.— С. 30. Той самий мотив сходження Христа до аду („...сойдя в ад, да поднимет и обожит прадеда моего Адама, а дьявола свяжет") (Там само.— С. 111), генеза якого в Першому посланні апостола Петра (3, 18—19) звучить навіть у „Визнанні віри" Іларіона, яке, за словами І. Жданова, своїм строго канонічним, точним, риґористичним висловом різко різниться від „Слова про Закон і Благодать" (Жданов И. Сочинения.— Т. I.— С. 16). І ще. Зображення двох природ в Ісусі Христі, за спостереженням І. Жданова, також навіяне апокрифами.

[9] Иларион. Слово о Законе и Благодати.— С. 54.

[10] Франко І. Сочинения И. Н. Жданова, том первый // Франко І. Зібрання творів...— К., 1982.— Т. 37.— С. 37.

[11] Там само.

Найстарший „слід знайомости“ давніх українських книжників ще з однією відомою пам' яткою ранньохристиянської літератури — з „Одкровенієм“ Мефодія Патарського — маємо і в „Повісті минулих літ“. Це оповідання літопису про народи, „заклепані“ Александром Македонським до кінця світу за непрохідними горами. Цю леґенду літописець оповідає під 1096 р., згадуючи половецький погром Печерського монастиря під проводом „шолудивого“ Боняка[12]. Г. Барац виводив цей сюжет літописця з „Гагади“, пам'ятки юдейської літератури, на що, до слова, вельми іронічно відгукнувся І. Франко[13].

Власне, твердження про те, що згадана леґенда „Повісти минулих літ“ сягає саме „Одкровення“ Мефодія Патарського, у науці загальноприйняте[14] (втім і в самій „Повісті“ є вказівка на інтертекст історії про „заклепані“ народи (**„ӕкоже сказа ѡ нихъ Мефедии Патаринскъ“**[15]), тому не будемо на цьому довше затримувати нашу увагу. Натомість пригадаймо парафразу літописної леґенди в перемишльських (1901) відчитах І. Франка — свідчення динаміки художнього мислення, тяглости традицій національного письменства зосібна[16], а головно інші апокрифічні місця в Початковому літописі, і вкажімо на їх першоджерела.

Під 1071 р., остерігаючи від „мани“ бісів, літописець вплітає у свій текст історію про Симона-волхва: „но и мужи прельщени бывають ѿ бѣсовъ невѣрнии · ӕко и се въ первыи родъ · при апл҃хъ бо бы҃ Симонъ волхвъ иже вълъшествомъ творѧше · повелѣ псомъ чл҃вкы гл҃ти“[17]. Цей мотив літопису сягає апокрифічного **„Прѣнїа Петрова съ Симономъ волх-**

[12] Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей.— Москва, 1998.— Т. 2.— С. 226.

[13] Див.: Франко І. Барац Г. О библейско-агадическом элементе в повестях и сказаниях Начальной русской летописи // Франко І. Зібрання творів...— Т. 37.— С. 405.

[14] Див.: Истрин В. Откровение Мефодия Патарского и летопись // Известия Отделения русского языка и словесности.— Санкт-Петербург, 1925.— Т. 29.— С. 380—382; Потапов П. К вопросу о литературном составе Летописи // Русский филологический вестник.— Варшава, 1910.— Т. LXIII.— С. 1—18; 1911.— Т. LXV.— С. 81—110; Сухомлинов М. И. О древней русской летописи как памятнике литературном // Сборник Отделения русского языка и словесности (далі — СОРЯС).— Санкт-Петербург, 1908.— Т. LXXXV.— № 1.— С. 1—247; Шахматов А. „Повесть временных лет“ и ее источники // Труды Отдела древнерусской литературы.— Ленинград, 1940.— Т. 4.— С. 92—103; Мильков В. Канонический, апокрифический и традиционный подходы к осмыслению истории в Древней Руси // Древняя Русь: Пересечение традиций.— Москва, 1997.— С. 136—141.

[15] Ипатьевская летопись.— С. 226.

[16] Обіч того, це ще й яскравий приклад входження апокрифічних образів не тільки в художні тексти І. Франка, але і в його науковий дискурс. Історія українського національного руху останніх десятиліть XIX ст. нагадувала І. Франкові „образ того заклепаного народу, змушеного пробивати велику, віковічну скалу, яка ділить його від свобідних, повноправних, цивілізованих націй, а притім позбавленого найважнішого знаряддя для сієї праці — заліза, себто національної свідомости, почуття солідарности і не відлучного від неї почуття сили і віри в остаточний успіх“ (Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Зібрання творів...— К., 1984.— Т. 41.— С. 510). А щодо входження апокрифів, зокрема повісти Мефодія Патарського, у літературні тексти І. Франка, то тут евристичною є нотка Василя Сімовича про зв'язок із цією апокрифічною пам'яткою поетових „Каменярів“ (Верниволя В. [Сімович В.] Іван Франко // Франко І. З вершин і низин. Збірник поетичних творів (1873—1893) в додатку „Зів'яле листя“ й „Великі роковини“.— Київ; Ляйпціґ, [1920].— С. 33).

[17] Ипатьевская летопись.— С. 170.

вомъ"[18], інтертекстом якого своєю чергою послужило оповідання з канонічних Діянь апостолів про Симона-ворожбита (Ді. 8, 9—25).

Із космологією „таємних книг", вельми детально експлікованою на основі біблійного вчення про ангелів стихій у „Книзі Єноха", „Заповіті Адама", „Малому Битію" і „Топографії" Козьми Індикоплова[19], пов'язаний і ангелологічний фрагмент літопису під роком 1111 із покликом на „премудрого Єпіфанія": „ꙗкоже пишеть премудрыи Епифании · къ коеиже твари приставленъ · анг҃лъ ѿблакомъ и мъгламъ · и снѣгу и граду · и мразу · анг҃лъ гласомъ и громомъ · анг҃лъ зимы и зноеви · и осени · и весны · и лѣта · всему дх҃у твари его на земли и · таиныꙗ и бездны и сущи · скровены подъ землею · и преисподьнии тъмы и сущи во безны бывшиꙗ древле верху землѧ · ѿ неꙗже тмы вечеръ и нощъ · и свѣтъ и дн҃ъ · къ всимъ тваремъ анг҃ли приставлени..."[20]

Особливо густо апокрифічно маркований у „Повісті минулих літ" „Вибір віри". Викладаючи князеві Володимиру Історію спасіння, грецький філософ доповнює канонічні тексти Святого Письма не одним сюжетом і не однією деталлю, почерпнутими зі старозавітного циклу „таємних" писань. Так, майже дослівно за апокрифами філософ оповідає князеві про звергнення Сатанаїла і десятого чину ангелів, про намову дияволом Каїна на вбивство Авеля і про те, що Адам і Єва сумували, не відаючи, як поховати нетлінне тіло Авеля, і що навчились вони сього у пташенят, а також про те, що мову Адама не було одібрано лише в Авера. А ще про Серуха як починателя кумиротворення і про „іспитання" Аврамом сили ідолів отця свого Фари, про провіщення волхвів про народження Мойсея і про вінець, який Мойсей скинув із голови фараона, насамкінець, про науку Мойсея в архангела Гавриїла...

Порівняймо:

„и ту абьє свѣржи и съ нб҃си · и по немъ спадоша иже бѣша подъ нимъ · чинъ десѧтыи"[21].	„Ту абіе сверже и Гь҃ с небесѣ · за гордость помысла его · по немъ же спадоша иже быша подъ нимъ чинъ · і҃-и́ · "[22].
„сотона же вълѣзе въ Каина · и пострѣкаше Каина на оубииство Авѣлево [...] въста Каинъ и хотѧше оубити · и не оумѣяши оубити · и рече ему сотона · возми камень и оудари и · и оуби Авѣлѧ"[23].	„и оумысли Каинъ Авеля оубити брата своего. И не оумѣяше како оубити · не бѣ бо кто кого оубивалъ · но наоучи сатана рече: возми камень и оудари и во главоу"[24].

[18] Див.: Слово прѣнїа Петрова съ Симономъ волхвомъ // Апокрифи і легенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Ів. Франко.— Львів, 1902.— Т. III: Апокрифи новозавітні. Б. Апокрифічні діяння апостолів.— С. 11—13.

[19] Див.: Порфирьев И. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки // СОРЯС.— Санкт-Петербург, 1877.— Т. XVII.— С. 21—31.

[20] Ипатьевская летопись.— С. 262.

[21] Там само.— С. 75.

[22] Сотвореніе и паденіе ангеловъ // Порфирьев И. Апокрифические сказания...— С. 85.

[23] Ипатьевская летопись.— С. 75.

[24] О Каинѣ, Авелѣ, Сифѣ, Ламехѣ и Энохѣ // Порфирьев И. Апокрифические сказания...— С. 106.

Адам і Єва „и плакастасѧ по Авелѣ · лѣт · л҃ · и не сгни тѣло его · и повелѣньемъ Бж҃имъ птѣнца два прилетѣста · единъ ею оумре · и единъ же ископа ꙗму · вложи оумѣршаго и погребе · видѣвша же се Адамъ и Євга ископаста ꙗму и вложиста Авелѧ · и погребоста“[25].

Авель „лежаша не погребен л҃ лѣт · сей бысть прьвын мр҃твец на земли. Адам же и Євва не домыслиста сѧ, камо его подѣти и ходѧща над онь · и видѣвь Адам в҃ грълицѣ: едина оумре а другаа похова ю · и то видѣста и погребоста и Авелѧ, и преста плач“[26].

„Адамовъ же ꙗзыкъ бы҃т не Ѿꙗтъ оу Авера · то єдінъ приложи҃т къ безумью ихъ“[27].

„Зане бо Аверъ не пріложи сѧ къ беззаконію их, сего ради того ꙗзыкъ не применисѧ темь“[28].

„и началникъ же бѧше кумиротворению · Сєрухъ · творѧше кумиры въ имена мерътвыхъ чл҃вкъ · бывшим ѡвѣмъ цр҃мъ, другымъ храбрымъ...“[29]

„Сеиже Серухъ начат первое и кумиры творити в роде своем въ имѧ храбрых чл҃къ“[30].

„И рече Аврамъ искушю Б҃ъ ѡц҃а своего [...] и приимъ Аврамъ ѡгнь · зажьже идолв въ храмины“[31].

„Аврамъ же в себе рече: искушю б҃гы оц҃а моего, аще могуть собѣ помощи? и приемь Аврамъ ѡгнь и зажже храмъ идеже лежали богы ѡц҃а его“[32].

„видѣвъ же се Аранъ братъ Аврамовъ · рѣвнуꙗ по идолѣхъ · хотѣ оумьчати идолъ самъ згорѣ ту Аранъ“[33].

„Видев же Аранъ брат Аврамовъ, рѣвнуꙗ пойде, хоте вымчати идолы Ѿ огнѧ, и тако и самъ сгорѣ съ богы ѡц҃а его“[34].

„и рѣша волъстви Єгупетьсии цр҃ю · яко родилъсѧ є҃т дѣтищъ въ Жидо҃х иже хощеть погубити Єгипет“[35].

„и рече Валамъ волхвъ къ цр҃ю: ѡтроча родить сѧ въ Иїли и растворит все цр҃ство егvпетское“[36].

---

[25] Ипатьевская летопись.— С. 78.

[26] Слово ѡ създаній н҃ба и землѣ и в҃шитькои тварн // Апокрифи і леґенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Ів. Франко.— Львів, 1896.— Т. І: Апокрифи старозавітні.— С. 9.

[27] Ипатьевская летопись.— С. 78.

[28] [Євер і стовп Вавилонський] // Апокрифи і леґенди з українських рукописів.— Т. І.— С. 78.

[29] Ипатьевская летопись.— С. 78—79.

[30] [Серух і Нахор] // Апокрифи і леґенди з українських рукописів.— Т. І.— С. 78.

[31] Ипатьевская летопись.— С. 79.

[32] Книги ѡ Авраамє праоц҃и и патриарсє // Апокрифи і леґенди з українських рукописів.— Т. І.— С. 83.

[33] Ипатьевская летопись.— С. 79.

[34] Книги ѡ Авраамє праоц҃и и патриарсє.— С. 83.

[35] Ипатьевская летопись.— С. 82.

[36] Житье ст҃го великого пр҃рока Моисеꙗ · сказаніє бытья его // Апокрифи і леґенди з українських рукописів.— Т. І.— С. 225.

„Моисiи же хапаɪася за шию црву · срони вѣнѣць съ главы црвы · и попра“[37].

„ѡтроча же сѧгъ снѧт венець съ главы цръвї и възложи на главꙋ свою“[38].

„наоучися ѿ агг҃ла Гавриила · ѡ бытьи всего мира · и ѡ пѣрвѣмъ чл҃вци · и ɪаже суть была по немъ · и по потопѣ · и w смѣшении ɪазыкъ · аще кто колико лѣтъ бѧше былъ · и звѣзноє хожениє · и число земльную мѣру · и всѧку мудрость“[39].

„...и ꙋчаше сѧ ѿ агг҃ла Гаврала ѡ битии всего мира, ѡ первемь чл҃вци, иже соꙋть были по тѣх, и ѡ потопе и ѡ сп҃сении ихъ и ѡ размѣшении ɪазыкъ и ѡ лѣтехъ же, елико лѣтъ быо до него, и ѡ законодании, елико бѧше самомꙋ дати июдейскꙋ ɪазыкꙋ, и звездное теченіе и стихиɪа и числа земнꙋю мерꙋ, и всѧкꙋ премꙋдрость“[40].

Ніяк не міг вибратися з „натовпу“ апокрифічних пам'яток і Данило Паломник. Через свою „легковірність“, уважав І. Франко: „І легковірний, як усі монахи, ігумен Данило з уподобанням оповідає про все, що видів і чув, нотуючи при різних святих місцях багато апокрифічних леґенд і місцевих оповідань“[41]. І. Франко мав рацію. Данило Паломник таки був легковірним. Од вожа й од ѧзыка у своє майже канонічне „Хожденіє“ чернігівський ігумен переніс десятки леґендарних історій з „таємних“ книг: із „Протоєванґелія Якова“, „Євангелія Псевдо-Матея“, „Апокрифа про хресне дерево“, „Апокрифа про Адама“, „Пренія Адама“, „Бесѣды 3 святителей“, „Слова Іоанна Богослова объ Успеніи Богоматери“, „Хожденія Іоанна Богослова“, „Слова Мефодія Патарского“.

Так, на Голгофі, під Святим Хрестом, місцем розп'яття Ісуса Христа, Данило „очима своима грѣшныма“ бачив камінь, де лежить голова первозданного Адама, омита кров'ю розп'ятого Ісуса Христа („Исподи же под тѣмъ каменемъ лежить первозданного Адама глава; и в распятіе Господне, егда на крестѣ Господь Нашъ Исус Христосъ предасть Духъ свой, и тогда раздрася церковная катапетазма и каменіе распадеся; тогда же и тъ камень просѣдеся над главою Адамлею и тою разсѣлиною сниде кровь и вода изъ ребръ Владычень на главу Адамову и омы вся грѣхы рода человѣча“[42]), і де відбувалося жертвоприношення Авраама („На то же бо мѣсто възведенъ бысть Исаакъ, идеже Христосъ възведенъ бысть на жертву и закланъ бысть насъ ради грѣшных“)[43], у церкві Воскресіння

[37] Ипатьевская летопись.— С. 82.

[38] Житье сп҃го великого пр҃рока Моисеɪа · сказаніє бытья его.— С. 227.

[39] Ипатьевская летопись.— С. 82.

[40] Житье сп҃го великого пр҃рока Моисеɪа · сказаніє бытья его.— С. 232—233.

[41] Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Зібрання творів...— Т. 41.— С. 201.

[42] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107 / Под ред. М. А. Веневитинова // Православный Палестинский сборник.— Санкт-Петербург, 1885.— Вып. 3, 9.— С. 19—20. Передання про те, що гріхи роду людського омиті кров'ю Ісуса Христа, пролитої з хреста на поховану під ним голову Адама,— сюжет цілої низки апокрифів, зокрема „Слова о древѣ крестномъ“. Див.: Памятники отреченной русской литературы / Собраны и изданы Николаем Тихонравовым.— Санкт-Петербург, 1863.— Т. I.— С. 305—308.

[43] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 22. Про жертвоприношення Авраама на горі Голгофі йдеться в „Пренію Адама“. Див.: Migne J.-P. Dictionnaire des apocryphes ou collection de tous les livres apocryphes relatifs a l'Ancien et Nouveau Testament.— Paris, 1856.— Vol. I.— P. 376.

Господнього „въ олтари же велицѣмъ“[44] — „Адамово возвижение“[45], по дорозі до Йордану — місцину, „идѣже постился святый Іоакимъ неплодства ради своего“[46]. „Очима своима грѣшныма“ бачив Данило і вертеп пророка Іллі, де „святая Богородица съ Исусом Христомъ, и съ Іосифом, и съ Іяковом, егда бѣжаху въ Египетъ [...], нощлѣгъ створиша“)[47], неподалік Єрусалима — місце, „идѣже святая Богородица видѣ двои люди: едины смѣющася, а друга плачющася“[48], поблизу „вертьпа святого“ — „камень великъ, и на томъ камени почивала святая Богородица, тогда ссѣдши со осляти; и отъ того камени, вставши, шла есть пѣша до вертьпа святого и ту родила есть Христа“[49]. „Сподобив“ Бог Данила побачити і печеру святого Мелхіседека, у якій той „созда жрѣтовникъ“, де „створи жертву хлѣбомъ и виномъ... И то бысть начатокъ литургіам хлѣбомъ и виномъ, а не опрѣснокомъ“[50]. На основі апокрифічних леґенд Данило Паломник оповідає також про гріб Йосифа обручника („Ту его Христосъ самъ погреблъ своима рукама пречистыма“)[51], „О кладязи, идѣже ангелъ первое благовѣсти“[52] і про гору, „идеже бѣжа Елисавефъ съ предтечею“ („Въ ню же прибѣже Іелисавефь и рече: „горо, пріими матерь съ чадомь!“ І абіе раступися гора і пріятъ ю“[53]), про дім Йоана Богослова, „идѣже

[44] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 16.

[45] Зображення зішестя Христа до аду (Христос за руки „воздвигает“ — виводить із аду — Адама і Єву), як уже згадувалося, походить із „Євангелія Никодима“, з його другої частини „Descensus Christi in inferos“. Див.: Tischendorf C. Evangelia apocrypha.— Lipsiae, 1853.— S. 403.

[46] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 42. Піст Якова — одна зі сюжетних ліній „Протоєвангелія Якова“. Див.: Апокрифи і леґенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко.— Львів, 1898.— Т. II: Апокрифи новозавітні. А. Апокрифічні євангелія.— С. 36, 50, 54, 56, 66, 98.

[47] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 48—49. Про Якова (в інших редакціях Симеона) як супутника Марії і Йосифа до Єгипту мовиться у деяких списках „Протоєвангелія Якова“. Див.: Порфирьев И. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки // СОРЯС.— Санкт-Петербург, 1891.— Т. LII.— № 1.— С. 145.

[48] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 62. Першоджерелами цього фраґмента „Хожденія“ Данила є „Протоєвангеліє Якова“ і „Сказаніє о рождестви Богородиці“. Див.: Апокрифи і леґенди з українських рукописів.— Т. II.— С. 43, 118, 124.

[49] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 62—63. Цей мотив, подібно, як і попередній, звучить у „Протоєвангелію Якова“ і „Сказанію о рождестви Богородиці“. Див.: Апокрифи і леґенди з українських рукописів.— Т. II.— С. 119, 125.

[50] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 114. Про початок літургії хлібом і вином (першоджерело — Книга Буття (14, 18—20) див.: Порфирьев И. Апокрифические сказания...— С. 131—135.

[51] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 118. Про останні роки життя праведного Йосифа та його поховання оповідає апокрифічна „Історія Йосифа-теслі“. Помер він у 111 років, перед смертю здійснив паломництво до Єрусалима, щоб попросити допомоги архангела Михаїла в смертну годину. Згідно з цим текстом, Христос пообіцяв, що тіло Йосифа не зітліє до „1000-літньої трапези“. У деяких редакціях цієї пам'ятки поховання Йосифа здійснюють анґели. Див.: Tischendorf C. Evangelia apocrypha.— Prolegomena.— S. XXXII—XXXVI.

[52] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 121. Генеза Благовіщення біля криниці — „Протоєвангеліє Якова“ і „Псевдо-Євангеліє Матея“. Див.: Апокрифи і леґенди з українських рукописів.— Т. II.— С. 121—122.

[53] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 84. Про втечу Єлизавети з немовлям Йоаном Предтечею від слуг царя Ірода читаємо також у „Протоєвангелію Якова“. Див.: Там само.— С. 45, 147.

Христосъ вечерялъ": „Ту есть святый камень, принесенъ ангеломъ съ Синайскіа горы"[54]. Із Синайської чи з якоїсь іншої апокрифічної гори переніс Данило до свого такого популярного згодом „Хожденія" й низку інших мотивів „таємних" книг[55].

Одягнене в апокрифічні шати „Хожденіє" Даниїла для паломників „стало тим, чим Нестор для літописців"[56], а ім'я самого автора було таким шанованим, що в деяких найдавніших списках тексту „він називається навіть святим, а ходіння його возводиться в ранг житія"[57].

Текст чернігівського ігумена прикметний ще одним моментом, а саме ілюстрацією „процесу популяризації апокрифічних мотивів усною дорогою, для котрих паломники і всякі „каліки перехожі" були особливо підхожими посередниками"[58].

Не вбереглися від „соблазну" „таємних" книг й інші українські книжники. Відлуння „таємних" книг звучить у „Молінні" Даниїла Заточника (парафраза слів Соломона про царський палац, у який добро „**сюдꙋ внидєт, а сꙋдꙋ изыдєтъ**")[59], у „Слові о плачу Богородиці" Кирила Турівського (мотиви „Протоєвангелія Якова"), у Клима Смолятича („Питання Йоана Богослова") і навіть у „Слові о полку Ігоревім" у рядках „не від добра дерева поскидали листя", що нагадує, як спостеріг чи не вперше Д. Чижевський, апокриф „Визнання Єви")[60], у „Сказанію про Бориса і Гліба" (згадка про апокрифічне житіє Микити, мотиви згадуваного вже не раз „Descensus-у"), у „Слові о Лазаревѣ воскресеніи".

Останній текст, головним джерелом якого стало „Євангеліє Никодима", зокрема друга його частина — „Зішестя Христа до аду" („Descensus Christi ad Inferos")[61] і „Слово на Велику суботу" св. Єпіфанія Кіпрського, особливо цікавий з огляду на своєрідність національної моделі рецепції апокрифічної літератури, суголосся розвою українського письменства з європейською літературою того часу. Тому спинимось над ним трохи докладніше.

---

[54] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. 59. Джерело передання про камінь, який Богородиці приніс ангел із Синайської гори, і про збереження цього каменя в домі Йоана Богослова, за О. Веселовським, у леґендах про сіонський вівтарний камінь (див.: Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха // СОРЯС.— Санкт-Петербург, 1881.— Т. III.— С. 8, 3).

[55] Про аплікацію до „Ходіння" Данила Паломника інших „таємних" книг див. докладніше: Заболотский П. Легендарный и апокрифический элемент в Хождении иг. Даниила // Русский филологический вестник.— Варшава, 1899.— Т. XLI.— С. 220—237; Т. XLII.— С. 237—273.

[56] Галахов А. История русской словесности древней и новой.— Москва, 1894.— Т. 1.— Отд. 1.— С. 290.

[57] Житье и хоженье Данила, руськыѧ земли игумена 1106—1107.— С. V.

[58] Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн.— К., 1993.— Т. 2.— С. 46.

[59] Див.: [Соломон і царівна] // Апокрифи і леґенди з українських рукописів.— Т. I.— С. 290.

[60] Коли Адам согрішив у раю, „всє дрєвїє повєр жє листвіє, єдина нє повєр жє смоква" (Слово ѡ Адамѣ // Там само.— С. 20).

[61] На думку М. Грушевського, „Слово" не виявляє „ніяких безпосередніх залежностей від Никодимового Євангелія, крім основної ідеї сходження, котру автор „Слова" міг узяти, можна сказати, з повітря, наскільки вона була спопуляризована церковною літературою і поезією, включно до богослужбових великодніх співів" (Грушевський М. Історія української літератури...— Т. 3.— С. 226). Міркування цікаві, але небеззаперечні, принаймні в науковій літературі вони не прижилися.

Попри звернення до „чужого“ тексту, автор „Слова о Лазаревѣ воскресеніи“ проявив чималу частку самостійности.

Ця самостійність проявилася на кількох рівнях.

По-перше, на сюжетно-змістовому. Розгортаючи міжнародний літературний сюжет, автор „Слова о Лазаревѣ воскресеніи“ не виявив „рабської залежности“ (І. Франко) від прототексту.

По-друге, неабияку суверенність український книжник заманіфестував і на жанрово-стильовому рівні, „приложивши“ до „оспівання духовної, а радше апокрифічної теми“ „дружинно-лицарську поетичну форму“[62]. Існування „Слова о Лазаревѣ воскресеніи“ виявляє, за І. Франком, „інтересну аналогію старої Руси з західною Європою: як там, так і тут у початках розвою національної літературної творчості обік чисто національних тем (Роланд у Франції, Нібелунги в Німеччині) бачимо поетичні переробки апокрифічних тем“[63].

Тут ми наблизилися до ще одного цікавого явища — до розмови про faculté maîtresse української літератури, яка проявилася з-поміж іншого і в процесі її комунікації з „хибними“ книгами. Маємо на увазі такі прикмети поетичної стилістики давньої української літератури, як особливий ліризм і образність, на відміну, приміром, від „сухости“ російських літературних пам'яток. До речі, про цю стильову відмінність між обома літературами, зумовлену „різницею народної вдачі“ (І. Франко), говорили не тільки українські вчені, але й деякі росіяни, зокрема історик С. Соловйов[64], якому, за словами І. Франка, „ніхто не закине нахилу до сепаратизму“[65].

Поетичність і пластичність — се якраз ті риси, якими „Слово о Лазаревѣ воскресеніи“ вирізняється „дуже корисно супроти тих витворів грецької риторики, якими пізніша фантазія украсила тему Ісусового приходу до аду [...] На кожній кроці чуємо тут подих дійсного поетичного чуття, справді пластичної фантазії, а не потоп пустих фраз і риторичних та холодних викриків, запитань і відповідей“[66].

Власне, „Слово о Лазаревѣ воскресеніи. Староруська поема на апокрифічні теми“ є одним із найпереконливіших взірців спроможности національної літератури до подолання опору „чужого“ (тут: апокрифічного) слова, прикладом того, що „факт сіяння зерна, привезеного з іншої сторони, не є ще свідоцтвом проти плодючости даної ниви“[67].

Чому апокрифи виявилися (попри церковні заборони) такими принадними для „многих наших чільних писателів“?

Причин багато.

Насамперед в апокрифах діяв елемент символу й прообразу, дуже сильний і в самому християнському віровченні. Побожний читач, навіть

---

[62] Франко І. Слово о Лазаревѣ воскресеніи. Староруська поема на апокрифічні теми // Франко І. Зібрання творів...— К., 1981.— Т. 34.— С. 69.

[63] Франко І. Передмова [до видання „Апокрифи і леґенди з українських рукописів. Т. ІІ. Апокрифи новозавітні. А. Апокрифічні євангелія“. Львів, 1899] // Франко І. Зібрання творів...— Т. 38.— С. 138.

[64] Соловьев С. История России с древнейших времен.— Москва, 1851.— Т. 1.— С. 802.

[65] Франко І. Українсько-руська (малоруська література) // Франко І. Зібрання творів...— Т. 41.— С. 78.

[66] Франко І. Слово о Лазаревѣ воскресеніи...— С. 66—67.

[67] Франко І. План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви // Франко І. Зібрання творів...— Т. 41.— С. 38—39.

такий, який „наситився солодощами книжними“ (Іларіон), „вірив усьому написаному, з небажанням, усупереч апостольському слову, випробувати дух Писання“[68]. Як зауважує А. Наумов, „навіть стягуючи сакральне в конкретну дійсність, апокриф чинив це на взірець і на подобу образів Святого Письма й обрядової літератури“[69].

До того ж „таємні книги“, ці, за образним висловом І. Франка, „невідступні товариші“ і „тіні“ Святого Письма водночас,— явище доктринально вельми неоднорідне.

Творці апокрифів мали дуже різні цілі.

Одні, як автори деяких найстаріших апокрифічних євангелій, юдеохристиянських зосібна, прагнули зафіксувати дійсну традицію про Ісуса Христа. Інші мали на меті доктринальні інтереси — гетеродоксійні або ортодоксійні. Апокрифи не завжди творилися з єретичною метою. Свідченням цього, для прикладу, є маріологія „таємних“ книг, передусім „Протоєвангелія Якова“ („велика апологія чистоти, невинности й дівицтва Марії, що випереджає не завжди ортодоксійні погляди в цій ділянці великого Оріґена чи не менш великого Отця Церкви, св. Івана Золотоуста“)[70], книги, яка мала особливий вплив на релігійний світогляд європейських народів. Ні одна книга не вплинула так на релігійний світогляд Європи, як „стародавня історія Різдва Діви Марії та Ісуса Христа“, стверджував Е. Геннеке[71]. Такої думки й інші дослідники. „Жодна книга не мала такого впливу, як ця, на історію християнських свят і на християнське мистецтво“ (Е. Ренан)[72]. „У Східній Церкві апокрифічне євангеліє мало трохи що не канонічну вартість і переписувалося в збірники житій і „слів“, призначених для церковного вжитку“ (І. Франко)[73].

Ще одні автори керувалися локальними інтересами ранніх християнських Церков або індивідуальними зацікавленнями. Так, із прагнення первісних християнських Церков мати своїм патроном і засновником апостолів чи їхніх безпосередніх учнів постав обширний леґендарій апокрифічної апостоліади, у тому числі і згадане в літописі оповідання про проповідь апостола Андрія на землях України.

Деякі творці ставили перед собою екзегетичні та катехитичні завдання — розтлумачити сторінки Священної історії, а також донести свою апологію християнства чи заповнити „білі плями“ у Священній історії або ж подати зацікавленому читачеві свою онтологію, есхатологію, космологію, антропологію (останніх сюжетів особливо багато в старозаповітних апокрифах), як, наприклад, автор „Єноха“, що висунув свою концепцію антропогенезу, а сходження праведного Єноха на Небо перетворив у своє-

[68] Тихонравов Н. С. Отреченные книги Древней России // Тихонравов Н. С. Сочинения.— Москва, 1898.— Т. I: Древняя русская литература.— С. 154.

[69] Naumow A. Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1976.— S. 8.

[70] Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne. Część 1. Fragmenty narodzenia i dzieciństwo Maryi i Jezusa / Pod redakcją ks. M. Starowieyskiego.— Kraków, 2003.— S. 52.

[71] Цит. за: Иисус в документах истории / Сост. и коммент. Б. Г. Деревенского.— Санкт-Петербург, 1998.— С. 228.

[72] Ренан Э. Христианская церковь.— Москва, 1991.— С. 273.

[73] Франко І. Апокрифічне євангеліє Псевдо-Матвія і його сліди в українсько-руськім письменстві // Франко І. Зібрання творів...— К., 1981.— Т. 32.— С. 124.

рідну небесну географію, у візію структури Всесвіту, відкривши читачеві безліч секретів...

Отож, у „таємних" книгах українські письменники знаходили не лише цікаві сюжети, але й чимало концептів для експлікації власних філософських і богословських ідей.

Обіч того, апокрифи таїли в собі для київських книжників немалий поваб і з естетичного погляду.

Річ у тім, що як з доктринального погляду, так і з артистичного, „таємні" книги явище теж вельми неоднорідне. З одного боку, апокрифи — це „упадок смаку", твори „іноді просто абсурдні"[74]. З другого — „книги високої поетичної стійности", у яких „народні маси і їх інтеліґентні світочі довгі віки знаходили [...] красу, принаду, поезію християнства"[75].

„Благочестива фантазія", „поетичний вислів благочестивої думки", „поезія відречених книг", „непідробна поезія", „нахил до символізму і прообразности", „сміливі й ориґінальні мотиви", „глибоко зворушливі й безмірно поетичні картини", „все, що найбільш живописного і прекрасного має мова поезії", „поетизація християнства"[76] — такі й подібні висловлювання становлять loci communes текстів багатьох дослідників апокрифічної літератури, слов'янських зосібна (М. Тихонравова, І. Порфир'єва, М. Сперанського, О. Пипіна, В. Сахарова, М. Сумцова, І. Смирнова, Є. Барсова, М. Драгоманова, Г. Булашева). Спостерігаємо майже науковий консенсус, до того ж дослідників різних ціннісних орієнтацій і різних ґенерацій. „Поетична образність", „благочестиві домисли", „яскраві картини" — вельми часто уживані топоси і в сучасному науковому дискурсі (див., зокрема, праці В. Мількова, А. Скогорева, М. Витковської і В. Витковського, В. Рохмістрова, А. Наумова)[77]. Про „поезію, яку додає до

[74] Франко І. Данте Аліґієрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезій // Франко І. Зібрання творів...— К., 1978.— Т. 12.— С. 32.

[75] Франко І. Передмова [до видання „Апокрифи і леґенди з українських рукописів. Т. II..."].— С. 97.

[76] Тихонравов Н. С. Отреченные книги...— С. 127; Барсов Е. Христианская поэзия и искусство в связи с новозаветными апокрифами // Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.: Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина.— Москва, 1993.— С. 124; Булашев Г. Український народ у своїх релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські погляди та вірування.— К., 1994.— С. 34—36; Керенский Ф. Древнерусские отреченные верования и календарь Брюсса // Журнал Министерства народного просвещения.— Санкт-Петербург, 1874.— Т. CLXII.— Март.— С. 52; Пыпин А. Н. История русской литературы. Изд. 4-е.— Санкт-Петербург, 1911.— Т. I: Древняя письменность.— С. 411; Пыпин А. Н., Спасович В. Д. История славянских литератур. Изд. 2-е.— Санкт-Петербург, 1879.— Т. I.— С. 70; Порфирьев И. Апокрифические сказания...— С. 3; Пыпин А. Н. Легенды и апокрифы в древней русской письменности // Вестник Европы.— Санкт-Петербург, 1894.— Кн. II.— С. 314—315; Сахаров В. Апокрифические и легендарные сказания о Пресвятой деве Марии, особенно распространенные в древней Руси // Христианское чтение.— Санкт-Петербург, 1888.— Март—Апрель.— С. 282; його ж. Эсхатологические сочинения и сказания в древне-русской письменности и влияние их на народные духовные стихи.— Тула, 1879.— С. 249; Смирнов И. Апокрифические сказания о Божьей Матери и деяниях апостолов // Православное обозрение.— Москва, 1873.— № 4.— С. 614; Сумцов Н. Очерки истории южнорусских апокрифических сказаний и песен // Киевская старина.— 1887.— Т. XVII.— С. 224; Сперанский М. Н. Славянские апокрифические евангелия // Труды VIII Археологического съезда в Москве.— Москва, 1895.— Т. II.— С. 15.

[77] Див.: Мильков В. В. Древнерусские апокрифы.— Санкт-Петербург, 1999.— С. 58; Скогорев А. П. Апокрифические деяния апостолов. Арабское Евангелие детства Спасителя. Исследования. Переводы. Комментарии.— Санкт-Петербург, 2000.— С. 88; Апокрифичес-

церковного змісту апокрифічна епопея“[78], не раз писав і Франко, вбачаючи, як і інші дослідники, у „високій поетичній стійності“[79] цих книг, „глибині рафінованого майстерства вислову, тонкій психологічній обсервації та величній символіці, що криється в канонічних та апокрифічних писаннях старої Церкви“[80], у „глибоких і сильно драматизованих історіях“[81], „принадних подробицях“[82], неабиякий „поваб“ для читача, „приємну розривку на релігійнім тлі“[83].

Справді, нарівні з оповіддю, розрахованою на „низового“ читача, „нестримним розмальовуванням та грубою вульгаризацією“ образів канонічних текстів[84], в апокрифах чимало символічних, глибокопоетичних картин, які безмірно хвилювали читача, заторкували дуже чутливі струни в його душі. Таких, приміром, як у „Протоєвангелію Якова“, улюбленій книзі давніх українських книжників, чи в знаменитому „Гімні про душу“ („Пісні про перлину“) з гностичних „Діянь апостола Томи“, джерелі не одного твору в світовому письменстві[85], або в одному з найпопулярніших апокрифів на українських літературних теренах „Ходінні Богородиці по муках“. Останній текст, до слова, на Русі „збагатився“ з-поміж іншого „додатковою“ категорією грішників. У пеклі Богородиця бачить людей, які **„Трогана, Велеса, Пероуна на бѣ ѿбратиша, бесомъ злъимъ вѣроваша, до и доселѣ мракъмь злъимъ одьржими соуть“**[86].

І ще одна грань проблеми, якщо йдеться про причини популярности апокрифів. Пов'язана вона немало з категоріями книжок, у яких приходили і функціонували „таємні“ книги в Україні. Безперечно, „таємні“ книги не здобули б тут такої популярности, не слугували б джерелом натхнення нашим давнім книжникам, якби функціонували у вигляді власне апокрифічних книг.

До поширення і глибини впливу апокрифів в українській літературі спричинилися, крім власне „ложних книг“, утім останні чи не найменше, ще дві категорії книжок — „книги, дозволені до читання“ і „книги істинні“.

кие апокалипсисы / Пер., сост., вступ. статья: М. Г. Витковская, В. Е. Витковский.— Санкт-Петербург, 2000.— С. 16; Рохмистров В. Г. Откройся, тайн священных дверь... // Новозаветные апокрифы / Сост., коммент. С. Ершова. Предисл. В. Рохмистрова.— Санкт-Петербург, 2001.— С. 10; Naumow A. Apokryfy w systemie literatury cerkewnosłowiańskiej.— S. 77.

[78] Франко І. Передмова [до видання „Апокрифи і леґенди з українських рукописів. Т. II. Апокрифи новозавітні. А. Апокрифічні євангелія“...].— С. 120.

[79] Франко І. Наші коляди // Франко І. Зібрання творів...— К., 1981.— Т. 28.— С. 17.

[80] Франко І. Ю. Яворский. Духовный стих о грешной деве и легенда о нерожденных детях // Там само.— К., 1982.— Т. 36.— С. 68.

[81] Франко І. Українці // Там само.— Т. 41.— С. 169.

[82] Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Франко І. Зібрання творів...— К., 1983.— Т. 40.— С. 159.

[83] Там само.

[84] Аверинцев С. С. Истоки и развитие раннехристианской литературы // История всемирной литературы: В 9 т.— Москва, 1983.— Т. 1.— С. 511.

[85] В українському, зосібна, він мав голосне відлуння в леґенді про євшан-зілля в Галицько-Волинському літописі, а відтак через літописну леґенду в Франковій поемі „Ор і Сирчан“ і в поемі Миколи Вороного „Євшан-зілля“.

[86] Слово пресвятыя Богородицы велми душеполезно о покои всего мира // Апокрифи і леґенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко.— Львів, 1906.— Т. IV: Апокрифи есхатологічні.— С. 125.

Апокрифи до складу „книг, дозволених до читання", входили в „невинній" формі вставок, апокрифічних деталей, епізодів, а то й цілих апокрифічних оповідань і навіть великих збірок апокрифів. Безсумнівним лідером серед текстів цієї групи була Палея, загадкова пам'ятка для вчених (хронологія і авторство Палеї в науці й досі „темне" місце[87]), незважаючи на її величезну популярність у Давній Україні,— антологія оповідань про історії Старого Заповіту — від створення світу до смерти Соломона, невичерпна скарбниця „таємних" книг. Цікаво, що Палея в багатьох індексах заборонених книг уміщена серед творів, не лише „дозволених до читання, але попросту канонічних, хоча половину Палеї „займають апокрифи, що в цих самих індексах заборонені"[88]. Властиво, з подіями старозавітної історії на Русі ознайомлювалися не через Біблію, повного списку якої не було до кінця XV ст., а через Палею, у якій „канонічна стихія зрівноважується поезією відречених книг"[89].

Щодо категорії „книг істинних", призначених для церковного вжитку, то тут апокрифи були надійно „прикриті авторитетом старих Отців Церкви, візантійських хроністів і гимнографів"[90]. „Історики християнської Церкви від Евсебія і Епіфанія до таких, як Бароній, вміщували в своїх книгах багато апокрифічних оповідань; із них брали залюбки ті оповідання візантійські компілятори-хронографісти, такі, як Никифор Калліст, Кедрин, Георгій Амартол, Іван Малала, Созомент і т. ін. Не менш радо украшували ними свої історичні книги й старі західноевропейські історики, такі, як Григорій Турський, Беда, а за ними й такі енциклопедисти, як Віккентій із Бове,— слушно відзначав І. Франко внесок істориків різних епох у поширення апокрифічної літератури.— А що всі ті книги в пізнішій середньовіччині вважалися „богодухновенними" і тішилися великою повагою, то й не диво, що поміщені в них оповідання приймалися як авторитетні і, раз знайшовши їх у такій книзі, пізніший писатель не дошукувався вже далі їх джерела, а користувався ними нарівні з канонічною традицією"[91].

Ще одне джерело приходу в Україну зі Сходу та Заходу новозавітних апокрифів чи фраґментів цих текстів — агіографічні книги — Мінеї та Синаксари Східної Церкви та леґендарії й збірки житій святих Західної Церкви. Так, у Прологах і Четьях-Мінеях, як твердять російські історики Церкви П. Терновський та Є. Голубинський, уже від XII ст. були **„Видѣніє Исаіи"**, **„Лѣствица Іакова"**, **„Паралипоменонъ пророка Іереміи"**,

---

[87] Про походження Палеї існують різні думки. Одні дослідники (І. Срезневський, М. Тихонравов, І. Порфир'єв, В. Успенський, І. Франко) вважали Палею Толкову перекладом із грецької, інші (І. Жданов, А. Михайлов, В. Істрін, М. Грушевський, В. Андріанова-Перетц) потрактовували її як твір, складений давньоруським книжником. Див.: Адрианова В. К литературной истории Толковой Палеи.— К., 1910; Успенский В. М. Толковая Палея.— Казань, 1876; Михайлов В. А. К вопросу о происхождении и литературных источниках Толковой палеи // ИпоРЯС.— Москва; Ленинград, 1928.— Т. 1, кн. 1.— С. 49—80; Жданов И. Н. Палея // Киевские университетские известия.— 1881.— Сентябрь.— С. 235—258; Истрин В. Замечания о составе Толковой Палеи // СОРЯС.— Санкт-Петербург, 1895.— Т. LXV.— С. 1—156; Тихонравов Н. С. Сочинения.— Т. І.— С. 156—170.

[88] Франко І. Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві // Франко І. Зібрання творів...— К., 1981.— Т. 30.— С. 248.

[89] Тихонравов Н. С. Отреченные книги...— С. 127.

[90] Франко І. Передмова [до видання „Апокрифи і леґенди з українських рукописів. Т. ІІ. Апокрифи новозавітні. А. Апокрифічні євангелія"...].— С. 119.

[91] Там само.— С. 121—122.

„Слово Мефодія Патарскаго“, „Завѣты 12-ти патриархов“ та інші апокрифи.

Усе це й зумовило те, що апокрифічні оповідання стали інтеґральною часткою давнього українського письменства, яке під оглядом рецепції і трасформації в ньому запозиченого міжнародного літературного матеріалу виявляє „дуже інтересний образ розвою“[92].

Yaroslava MEL'NYK

APOCRYPHA AND THE LITERATURE OF KYIVAN RUS'

Based on the literary texts of Kyivan Rus', namely „Sermon on Law and Grace“ of the Metropolitan Ilarion, „The Story of Past Years“ of the chronicler Nestor, „The Praying“ by Danyil Zatochnyk as well as „A Word on Lazarus's Resurrection“ and „The Blessed Virgin's Long Ordeal“, the author sheds light on the problem of the originality of national receptive model of international literary material and the reasons for popular apocryphal literature in Ukraine. Also, historical paths and categories of the books, which either incorporated apocryphes or proved the sources for their functioning in Ukraine, are described.

[92] Франко І. Українці.— С. 168.

Назар ФЕДОРАК

КНИЖНІСТЬ, ЛІТЕРАТУРА ТА ХРЕЩЕННЯ РУСИ В РЕЦЕПЦІЇ ЗАХІДНОЇ МЕДІЄВІСТИКИ

Найповажнішим науковим форумом міжнародного рівня з питань української медієвістики, який дотепер відбувався, мабуть, і досі залишається конференція (Міжнародний конґрес) 1988 р. в Равенні (Італія) з нагоди та на відзнаку 1000-ліття хрещення Руси-України. Матеріали цього представницького зібрання обсягом майже тисяча сторінок надруковано у спареному томі (XII—XIII) „Гарвардських українознавчих студій" (1988—1989)[1]. У цій конференції зі зрозумілих причин не брали участи вчені з тодішнього Радянського Союзу, а до підсумкового збірника потрапила стаття лишень одного науковця з України — історика Петра Толочка. Зате були представлені доповіді (а відтак опубліковані розвідки) дослідників з діаспори Ігоря Шевченка, Омеляна Пріцака, Мирослава Лабуньки, Юрія Шевельова, Олекси Горбача, Юрія Грабовича. Інші учасники й автори — понад 40 осіб — репрезентували країни Західної та Центральної Європи, а також Америки.

Такий склад учасників забезпечив дві важливі — з огляду на ситуацію двадцятирічної давности — передумови: політичну незаанґажованість конференції та чистоту своєрідного експерименту, адже погляд на культурні й історичні процеси в середньовічній Україні був спрямований винятково ззовні. З другого боку, неучасть у зібранні вчених із „материкової" України стала причиною невеликого розголосу равеннського форуму навіть уже в пострадянський час і незначної уваги до виданих матеріалів конференції. Тільки у 2008 р.— мабуть, зі спонуки вшанувати дату тепер уже 1020-ліття хрещення Руси,— в Україні перекладено близько двох десятків статей зі згаданого тому „Гарвардських українознавчих студій" і підготовано їх до друку. Навіть ця вибірка дає змогу виокремити головні наукові проблеми, якими їх бачить зорієнтована на Україну західна медієвістика, а також проаналізувати методи, які застосовують учені за кордоном для вивчення давнього українського матеріалу. Слід зазначити, що діапазон наукових зацікавлень учасників равеннської конференції широкий: історія, культурологія, текстологія, лінґвістика, літературознавство. З огляду на причетність до редакторської

[1] Harvard Ukrainian Studies (далі — HUS).— Vol. XII/XIII. Proceedings of the International Congress Commemorating the Millenium of Christianity in Rus'-Ukraine.— Harvard, 1988/1989.— 877 p.

обробки текстів, перекладених із т. XII—XIII „Гарвардських українознавчих студій", дозволимо собі акцентувати увагу на кількох дослідженнях, дотичних до теми української середньовічної літератури, а відтак на тих проблемах, які в цих дослідженнях виходять на перший план.

Історію української літератури, починаючи від саджанця перекладного письменства, який дуже швидко й успішно прижився на київському ґрунті, закономірно пов'язують із охрещенням (Володимировим актом 988 р.) чи хрещенням (поступовим тривалим процесом) і відповідними світоглядними змінами, які народжували перших літератора-книжника та його читача. Це, звичайно, спрощена схема, проте і християнська історія та ідеологія України-Руси, і київський літературний тенденційно-традиціоналістський канон чітко пов'язують початок „благодаті" (за Іларіоном) на Дніпрових кручах із подією 988 р. Цю аксіому спробував „передовести" (перетворивши її в такий спосіб на теорему?) професор Варшавського університету Анджей Поппе у статті „Два погляди на хрещення Руси в київських джерелах" („Two Concepts of the Conversion of Rus' in Kievan Writings"[2]).

Власне, один із цих поглядів, за А. Поппе, репрезентує „Слово про Закон і Благодать" щойно згаданого митрополита Іларіона. Цей твір, на переконання польського історика, постав радше як „цикл оповідань, які умовно названо „Сказання про поширення християнства на Русі" та встановити авторство, хронологію, початковий склад і композицію яких наразі неможливо[3]. Проте ці дві пам'ятки належать до різних літературних жанрів. Автентичне Іларіонове „Слово..." не ставить за мету висвітлити акт чи процес хрещення Руси, а зосереджується на показі спонук і сенсів цієї події. Натомість літописний „цикл оповідань" подає певний опис, тобто виконує свою безпосередню жанрову функцію, та водночас залишає по собі сумніви щодо власної автентичности. А. Поппе характеризує текст, збережений у „Повісті минулих літ", так: „Згодом (зокрема, й після появи Іларіонового твору.— ***Н. Ф.***) освічені люди Руси сформулювали обдуманий погляд на власне навернення"[4]. Отож, власне кажучи, „немає жодного першоджерела, яке б висвітлювало хрещення Руси — цю визначальну подію в її історії", тому нам — робить висновок учений — „залишається старанно, хоча, на жаль, не завжди критично, розшукувати автентичну традицію та її сліди: як справжні, так і здогадні"[5].

Цікаво, що в А. Поппе хронологічна першість Іларіонового твору щодо постання літописних повідомлень про події 988 р. не викликає сумніву, тоді як, приміром, професор Тюбінґенського університету (Німеччина) Людольф Мюллер присвячує з'ясуванню цієї першости своє окреме дослідження „Іларіон і Несторів літопис" („Ilarion und die Nestorchronik"[6]). Висновок німецького вченого не такий категоричний, як його польського колеги. Л. Мюллер указує лише, що „на базі Іларіонових творів, які виникли близько 1050 року, не можна з певністю стверджувати і навіть припускати, що був літопис, яким Іларіон міг послуговуватися (напри-

[2] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 488—504.
[3] Там само.— P. 492. Тут і далі цитати з цієї статті подано в перекладі Т. Шумейка.
[4] Там само.— P. 491.
[5] Там само.— P. 488.
[6] Там само.— P. 324—345.

клад, щось на кшталт „Найдавнішого зводу“, що його наявність припускав О. Шахматов, або „Переказ про початки християнства на Русі“, наявність якого припускав Д. Лихачов). Зовсім не доведено й украй малоймовірно, що Іларіон сам міг бути одним із авторів протографа Несторового літопису“[7]. Ставлячи під сумнів залежність одного твору від іншого (у будь-якому напрямку), Л. Мюллер переймається пошуком спільних джерел для Іларіона та літописця. Ученого не вдовольняє загальноприйнятість наукової думки про те, що автор літописного оповідання про хрещення киян перебував під Іларіоновим упливом, чи принаймні аксіоматичність тези, що літописець мусив бути обізнаний зі „Словом про Закон і Благодать“ (цю тезу обстоюють, зокрема, А. Поппе та Д. Лихачов)[8]. І тому німецький дослідник, приміром, стверджує, що „і „Символ віри“ в літописній статті під 988 р. в інформації про Володимирову катехизацію[9], і „Символ віри“, що його написав Іларіон із нагоди свого висвячення на єпископа[10], походять, очевидно, зі „Символу віри“ Михаїла Синкела[11]“[12], а „інше спільне джерело для Іларіона та літопису — це добірка фрагментів Старого Заповіту про запросини язичників. У літописі ці цитати зібрано у промові філософа у статті 986 року[13]“[14]. Щодо інших можливих спільних джерел, то Л. Мюллер окреслює їх обтічно: як „загальний усний та писемний фонд XI століття“[15].

Попри різні засновки, підходи та навіть висновки щодо першости чи впливу Іларіонового твору на оповідання „Повісти минулих літ“, обидва дослідники одностайні щодо того, що у будь-якому разі причина основних розбіжностей цих двох пам'яток у трактуванні та показі події 988 р.— це розбіжність їх жанрових парадигм і пріоритетів. Немовби продовжуючи переказану тезу А. Поппе щодо цього, Л. Мюллер додає: „Розбіжності між літописом та Іларіоном у їхніх розповідях про Володимирове навернення — не у фактах, а в літературній обробці; це відмінність інтенцій цих творів, відмінність жанрів. Літопис пише „повість“, він хоче розповісти, що відбулось; Іларіон пише „похвалу“, він хоче прославити; і якщо він узагалі розповідає, то лише стільки (і не більше), скільки це потрібно для його мети — прославити[16]“[17].

---

[7] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 344—345. Тут і далі цитати з цієї статті подано в перекладі Л. Мацека.

[8] Там само.— Р. 337.

[9] П[овѣсть] В[ременных] Л[ѣт] [// Полное собрание русских летописей.— Ленинград, 1926.— Т. 1], 112, 5—113, 22 (прим. Л. Мюлера).

[10] Іларіон [Слово о законе и благодати Илариона].— К., 1984, 52—54 (прим. Л. Мюлера).

[11] Грецький текст у: Müller [L.], Ilarion [Des Metropoliten Ilarion Lobrede auf Vladimir den Heiligen und Glaubensbekenntnis.— Wiesbaden], 1962.— S. 189—192 (прим. Л. Мюллера).

[12] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 343.

[13] П[овѣсть] В[ременных] Л[ѣт] [// Полное собрание русских летописей.— Ленинград, 1926.— Т. 1], 986, 99, 10—27 (прим. Л. Мюлера).

[14] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 344.

[15] Там само.— Р. 343.

[16] Див.: Müller L. Die Taufe Russlands.— München, 1987.— S. 102, 108f. Наші міркування не суперечать погляду Анджея Поппе в його равеннській доповіді, що між Іларіоновим церковним універсалізмом і звуженим конфесійним ракурсом є значні розбіжності. Це ще одна вказівка на велику часову та духовну відстань між Іларіоновими творами та літописом (прим. Л. Мюллера).

[17] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 345.

Про які ж конкретно розбіжності йдеться і на що вони, на думку польського та німецького вчених, вказують, якщо обидва фраґменти (Іларіонового „Слова..." та „Повісти минулих літ") залишаються свідченням глибокого усвідомлення епохальности й незворотности Володимирового чину для подальшого життя і розвитку новоохрещеної держави? У відповідях на це запитання кожен із авторів — попри те, що і для А. Поппе, і для Л. Мюллера ці відповіді є тільки допоміжними для побудови їхніх концепцій,— виявляє велику спостережливість. Німецький дослідник насамперед звертає увагу на те, що „літописець та Іларіон по-різному ставляться до малих Володимирових чудес"[18], а саме: „Літописець болісно шкодує про брак „справжніх" чудес, а Іларіон вихваляє Володимира за „несправжні"[19]. Ця деталь якраз і може вказувати на те, що в часи, коли набула актуальности потреба Володимирової канонізації, автори обох творів діяли неузгоджено. Якщо припустити (як те й робить Л. Мюллер), що „питання про Володимирову канонізацію стало актуальним саме завдяки Іларіоновій промові"[20], якщо, за словами німецького професора, Іларіон і справді лишень „удає, ніби це питання вже вирішено"[21] та якщо Іларіонова промова насправді є лише виступом (імовірно, першим у часі) із закликом до Володимирової канонізації та на її підтримку[22],— тоді дивує позиція літописця, коли знову ж таки припустити, що він був обізнаний з ідеями „Слова про Закон і Благодать". Автор статті знаходить дотепний вихід із цього глухого кута. Покликаючись на працю „Чому не канонізовано князя Володимира Святославича?" („Pourquoi le prince Volodimer Svjatoslavic n'a-t-il pas eté canonisé?"[23]) ще одного „равенниця" — французького вченого Владіміра Водофа,— він нагадує, що спочатку Іларіонова промова не мала успіху в аспекті канонізації хрестителя Руси, а тому, мовляв, „зволікали, щоби визнати „несправжні" чудеса „справжніми", і надалі очікували „справжніх"[24]; „сумнівів щодо святости Володимирового життя Іларіонова промова не усунула, „тягаря гріхів" не „розсіяла"[25]. За таких обставин літописець, на думку Л. Мюллера, якраз і міг удруге — після Іларіона — підняти голос на підтримку визрілої потреби Володимирової канонізації: „Показуючи з допомогою Іларіонових арґументів велич Володимирових заслуг і вказуючи, що його гріховний тягар знято завдяки каяттю і пожертвам"[26], які були безперервними від моменту смерти князя до часу чергового заклику його канонізувати. При цьому літописець — можливо, зумисне — знижує реґістр Іларіонового ентузіазму, адже перший український митрополит „не має жодного сумніву, де буде Володимир після смерти: на небі чи по протилежному боці потойбічного світу"[27], тоді як автор „Повісти минулих літ" лише „надіється", що Господь „виконає його прохання" і „прийме" його на небе-

---

[18] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 335.
[19] Там само.— P. 335.
[20] Там само.
[21] Там само.
[22] Там само.
[23] Там само.— P. 446—466.
[24] Там само.— P. 335.
[25] Там само.
[26] Там само.— P. 335—336.
[27] Там само.— P. 336—337.

са“[28]. Таким чином, „у літописі християн Руси закликають молитися за Володимира, щоби його прийняли на небеса та прославляли; в Іларіона ж люди моляться до прославленого Володимира і просять його про заступництво для „Руської землі“[29]. При цьому прикметно, що в літописі образами, які відтінюють Володимирів лик, є його сини Борис і Гліб, щодо святости яких і того, „що вони „є“ там, де панують „нескінченна радість, і невимовна радість, і невимовне світло“[30], вочевидь, уже в XI ст. не зроджувало анінайменшого сумніву.

Таким чином, проаналізувавши відмінності між „Словом про Закон і Благодать“ і фрагментом „Повісти минулих літ“ лишень у контексті підготовки канонізації князя Володимира Великого, Л. Мюллер не тільки знайшов докази на користь своїх сумнівів щодо можливости безпосереднього впливу одного твору на інший, але і принагідно показав більш чи менш приховані розбіжності між обома пам'ятками, пов'язані і з їх різною жанровою функціональністю, і з імовірно різним історико-ідеологічним підґрунтям письменства першої половини та — орієнтовно — другої половини (кінця) XI ст.

Завдання, яке поставив перед собою А. Поппе,— ширше. Властиво, тут варто вести мову про кілька важливих проблем, що їх він намагається вирішити, і питання розбіжностей між Іларіоновим „Словом...“ і „Повістю минулих літ“ для польського історика тільки допоміжне. Насамперед він констатує, що, як видно з джерел, які збереглися, „в європейських столицях не помітили — чи не захотіли помітити,— що, коли 6 січня 988 року охрестився київський князь, в Європі постала нова і велика християнська держава“[31]. Можливо, християнську Русь спершу сприйняли на Заході як явище тимчасове та штучне — як мертвонароджену візантійську креатуру, принаймні, пише А. Поппе, „впродовж наступного століття зовнішній світ розглядав навернення (Руси.— *Н. Ф.*) переважно як один із елементів політичної гри“[32]. Проте насправді „хоча ми цілком погоджуємося, що візантійське богослов'я та візантійська культурна спадщина — і християнська, і дохристиянська — мали визначальну вагу для християнізації східних слов'ян[33], але ми,— пише автор,— не схильні приписувати християнізацію Руси винятково візантійській ініціативі й діяльності“[34]. Тобто навіть якщо і трактувати християнську Русь як блискучий політичний проект Візантії X ст., то дуже швидко цей „проект“ заявив про власне обличчя, і з'ясувалося, за словами А. Поппе, що „те, що ми звикли називати „візантійським упливом“, насправді було здобутком тієї частини руського суспільства, яка була зацікавлена опанувати нові куль-

[28] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 337.
[29] Там само.
[30] Там само.
[31] Там само.— P. 488.
[32] Там само.— P. 491.
[33] Чітку картину цього впливу та стану студій нещодавно подано в: Podskalsky G. Christentum und theologische Literatur in der Kiever Rus' (988—1237).— München, 1982. Образ вирішального поворотного пункту нещодавно подано в: Müller L. Die Taufe Russlands і Vodoff V. Naissance de la Chrétienté russe.— Paris, 1988. Ці дві праці чудово доповнюють одна одну. Якщо Л. Мюллер акцентує на періоді, що передував повороту 988 р., та на чинниках, які його підготували, то В. Водоф насамперед указує на наслідки цієї події від XI—XIII ст., висвітлюючи процес християнізації Руси (прим. А. Поппе).
[34] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 490.

турні цінності"[35], а „еліти Руси успадкували декілька різнопланових образів християнізації, справді глибоко повіривши, що відбувся глибинний зсув, який відкрив їм доступ до світу християнських цінностей"[36]. І вже в XI ст. ці еліти запропонували аж дві концепції власного генетичного зв'язку з найглибшою християнською традицією, зокрема і з апостольською. Доповнюючи одна одну, ці концепції, за спостереженнями А. Поппе, все-таки дещо різнились у суттєвих моментах[37], а їхніми літературними презентаціями, власне, і стали Іларіонове „Слово..." та „Повість минулих літ".

Маємо, отже, принципово інший, аніж у Л. Мюллера, набагато ширший, підхід до цих двох пам'яток письменства, і коли А. Поппе, як указано раніше, наголошує на жанровій різниці між творами, то визначає „Слово про Закон і Благодать" не як панегірик („похвалу" — за Л. Мюллером), а як „теологічно-філософський трактат, спробу по-філософському осмислити історію Руси, щоби з'ясувати її місце в усехристиянській історії спасіння"[38]. Те, що для Іларіона головна тема та спонука до написання твору, для автора літописного оповідання про хрещення Руси — лишень один з епізодів, нехай і дуже важливий. Але навіть при цьому в „Повісті минулих літ", на думку польського вченого, „ініціативу запровадити християнство подано як значно складніший процес", аніж у „Слові..."[39] Володимира в літописі, звичайно, теж подано як найважливішу постать і головного діяча в акті 988 р., проте великої ваги надано боярам і князевому почту, а також згадано про „грецького філософа" (а точніше було б сказати: теолога-місіонера), про єпископів і священиків із Константинополя та Корсуня, про членів імператорської родини"[40],— тобто особа хрестителя не перебуває в гордій самотності, названо (відтак і вказано) всіх, безпосередньо причетних до підготовки та здійснення історичного чину. Та не ця розбіжність найважливіша для А. Поппе. Він звертає увагу на два суттєвіші моменти. По-перше, впадає в око те, що, за Іларіоном, „Володимир був безпосередньо покликаний від Бога до апостольської місії [...] Відтак апостольського посередництва не було"[41], тоді як „Початковий літопис містить історію про подорож апостола Андрія через Русь"[42]. По-друге, „Іларіонова основа — уявлення про єдність Церкви, її апостольство та православ'я, тоді як Початковий літопис уже визнає розкол між столицею імперії та Римом[43]"[44],— зазначає дослідник.

---

[35] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 490.

[36] Там само.— P. 491.

[37] Там само.

[38] Там само.— P. 503.

[39] Там само.— P. 497.

[40] Там само.

[41] Там само.— P. 497—498.

[42] Там само.— P. 498.

[43] Ця різниця — виразна прикмета часу, який відмежовує два подані погляди; тому дивують не лише спроби датувати їх одним і тим самим часом, але і здогади про те, що Іларіон був одним із авторів циклу оповідань, присвячених тому, як поширювано на Русі християнство. Пор.: Введение христианства [на Руси.— Москва, 1987].— С. 147; Словарь книжников [и книжности древней Руси. XI — первая половина XIV в.— Ленинград, 1987].— С. 202 (прим. А. Поппе).

[44] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 494.

Докладніше розглянувши ці дві розбіжності, вдається з'ясувати, що вони досить тісно пов'язані між собою історично (на етапі XI—XII ст.) та ідеологічно. На запитання, чому митрополит Іларіон не згадав про подорож апостола Андрія та про його відоме з літопису пророцтво щодо майбутнього Києва, може бути принаймні дві відповіді. Найпростіше було б обмежитися тим, що, як пише А. Поппе, „Русь до маршруту подорожі св. Андрія долучили, найімовірніше, наприкінці одинадцятого — на початку дванадцятого століть“[45], тож Іларіон міг просто не знати цієї апокрифічної леґенди. Проте сходження на гору над Дніпром — це лишень епізод у розлогій Андрієвій леґенді, яка пов'язує з місією цього апостола і заснування самого константинопольського патріаршого престолу, і певні події, що стосуються близького князеві Володимирові Корсуня (Херсона). Власне, цієї — „візантійської“ — версії не міг не знати митрополит Іларіон (адже, за даними А. Поппе, „тенденція залучати апостола Андрія як засновника константинопольського престолу до офіційної традиції візантійської Церкви стала очевидною наприкінці десятого століття (у творах Симеона Метафраста, в Менологіі Василія II, а також у „Patria Constantinopoleus“)“[46]), а проте не згадав про неї. Можливо, через те, що і справді на той час її все ще не сприймав сам Константинопольський патріархат[47]; можливо, тому що Іларіон — це друга гіпотеза А. Поппе — „був не звичайним компілятором, а освіченим книжником, добре обізнаним із церковною традицією та з проблемою апостольства імперської столиці“[48], тож і мав сумніви щодо правдивости леґендарних мотивів у сюжеті про Андрієву апостольську діяльність; але, можливо, додамо від себе, то було певне завуальоване прагнення ще й у такий спосіб звеличити Володимира Великого, показавши його справді першим, „на безконкурентній основі“, хрестителем Руси, що й посприяло згодом утвердженню „рівноапостольства“ цього князя.

Хай там як, але дійсно цілої Андрієвої леґенди (не лише її „київської“ частини) тривалий час не підтверджувала ортодоксальна церковна традиція, тому й не використовувала її (до 1204 р., за А. Поппе, який покликається тут на Ф. Дворника[49]) у безперервній полеміці з Римом.

Тим часом монументальне (за Дмитром Чижевським) прагнення „Повісти минулих літ“ при кожній нагоді утверджувати Русь і Київ в історичній (зокрема й церковній) традиції, вписувати їх із допомогою будь-яких леґендарних і літературних засобів у всесвітній канон[50] обернулося проти автора літописного оповідання про Володимирове хрещення Руси. Якщо погодитися з концепцією А. Поппе і звернутися до його слів, то „руську версію леґенди (про прихід до Дніпра апостола Андрія.— *Н. Ф.*) породило щире та наївне бажання збагатити свою передісторію, свій шлях до спасіння зв'язком із апостольською місією та посланням. Насправді ж концепція Початкового літопису, вводячи два апостольські мотиви, цілком виразно — хоч і непрямо — применшувала вагу Володи-

[45] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 500.
[46] Там само.— P. 499.
[47] Там само.
[48] Там само.
[49] Там само.
[50] Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму).— Тернопіль, 1994.— С. 122.

мирової апостольської місії, що її так блискуче обґрунтував Іларіон"[51]. Отож „виграшний" намір долучити свою землю до всесвітнього апостольського процесу, на думку польського вченого, цілком міг призвести до „поразки" в іншому, а саме у применшенні ролі безпосереднього хрестителя цієї землі[52]. З другого боку, з огляду на загострення полеміки між Константинополем і Римом на межі XI—XII ст., дозволимо собі висунути ще одне припущення, непрямим підтвердженням якого може бути той фраґмент оповідання „Повісти минулих літ", де князь Володимир „випробовує віри". Маємо на увазі те, що, ймовірно, канонізована на час написання цього оповідання візантійська леґенда про місію апостола Андрія, так би мовити, „була зобов'язана" з'явитися на сторінках офіційного київського літопису, щоби ще раз засвідчити „константинопольський", а не „латинський" („німецький", за тодішньою традицією) вибір християнського шляху. Якщо це припущення має право на існування, тоді до кількох десятиліть звужується той період, який відмежовує короткочасний „дополемічний" відтинок початкового розвитку української літератури від її тривалої „полемічної" історії.

Що ж до спостережень А. Поппе, то треба зазначити, що й він, як і його німецький колега Л. Мюллер, особливої ваги в контексті популяризації та становлення позитивного образу князя Володимира надає мученицькій смерті його синів Бориса та Гліба, а відтак і творам борисоглібської традиції. Зокрема, як приклад він наводить ідею „Сказання про вбивство Бориса і Гліба", яку, власне, лише трохи перефразовує автор „Повісти минулих літ", зазначаючи, що „Володимирів акт хрещення завершено щойно тоді, коли „Руська земля благословилась кров'ю" князів-страстотерпців"[53]. „Володимир,— пише дослідник,— вивів Русь на новий шлях, а його два сини — втіливши євангельську науку своєю смиренністю, неспротивом і участю в страстях Христових — показали, як Євангелія змінює людей"[54]. І додає надзвичайно важливу розлогу примітку, яка увиразнює авторову концепцію сприйняття ранньоукраїнського християнства: „Тут ми цілком не погоджуємося з дотеперішньою літературою, яка, незалежно від орієнтацій, не визнає Бориса і Гліба мучениками за віру, а вважає їх жертвами княжих міжусобиць [...] Якщо дивитися на події очима історика, то це дійсно так; хай там що, а реконструювати події 1015 року після Володимирової смерти неможливо через агіографічний характер усіх збережених свідчень. Одначе сама традиція — коли йдеться про добровільну жертву — надає їй релігійного сенсу Христового наслідництва та (через відкуп) „зняття стигми [поганства] з синів Руси" (Nestor, „Life of Boris and Gleb", in: *Die altrussischen hagiographischen Erzählungen*, S. 6). Слід наголосити на цій глибокій (приголомшливій для щойно охреценого суспільства) усвідомленості того, що означає бути справжнім християнином, коли від слів переходять до вжитку Христової

[51] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 500.

[52] Про складні обставини, коли формовано Володимирів культ, див.: Poppe A. Vladimir // Histoire des Saints et de la Sainteté Chrétienne.— Paris, 1986.— Vol. 5.— P. 256—259; Fenell J. On the Canonisation of Prince Vladimir // Tausend Jahre Christentum in Rußland.— Göttingen, 1988.— P. 299—304; Vodoff V. Pourquoi le prince Volodimer Svjatoslavic n'a-t-il pas été canonisé // HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 446—466 (прим. А. Поппе).

[53] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 501.

[54] Там само.— P. 502.

науки у власному житті“[55]. На жаль, сучасні українські медієвісти інколи забувають про цю „приголомшливість“ християнського чину не на словах, а в життєвій практиці, далі аналізуючи літературні твори середньовічної традиції насамперед за соціально-ідеологічним шаблоном...

Тему офіційно визнаного 1054 р. розколу між східним і західним християнством, а також його відлунь і наслідків в українській літературній традиції — тему, що її лише принагідно розгортали А. Поппе та Л. Мюллер,— робить основою свого окремого дослідження „Образ західного християнства в культурі Київської Руси“ („The Image of Western Christianity in the Culture of Kievan Rus'“[56]) учений із римського університету „La Sapienza“ Мікеле Колюччі. Після загального засновку про те, що „руська Церква не мала вибору при розколі, що відбувся між Римом і Візантією 1054 року. Натомість мусила прийняти всі наслідки цього розколу, не лише на суто теологічному рівні, а й у ширшому сенсі: ідеологічно та політично“[57]; але, незважаючи на це, „немає причин висновувати звідси, що Київська Русь цілковито погоджувалася з поглядами Візантії в оцінках католицизму чи самих католиків“[58],— автор розвідки звертає увагу на кілька літературних пам'яток, які, на його думку, певним чином віддзеркалюють „руський“ погляд на проблему розколу. Йдеться насамперед про такі твори, як „Сказання“ про вбивство Бориса і Гліба (в тісному зв'язку з „Повістю минулих літ“), „Ходіння“ Данила Паломника та „Житіє“ Олександра Невського. Щодо першої зі згаданих пам'яток, то італійський учений схильний бачити в ній хоч і непрямо висловлену, та вказівку на вороже ставлення київського автора до „латинян“ загалом. М. Колюччі наводить відоме місце зі „Сказання“ про Святополка, якого після вбивства братів переслідує диявол і заганяє помирати „в пустелю між Чехи і Ляхи“, тобто — за версією науковця — у „латинську“ (читай: католицьку) землю[59]. Можна, звичайно, припустити, що набір і послідовність промовистих символів: „диявол“ — „пустеля“ — „латинська земля“ — то була інакомовна оцінка автора „Сказання“ (вочевидь, людини XI ст.) незмивної гріховности римського християнства, проте не слід забувати, що основою вислову про „Чехи і Ляхи“, який фіґурує також і в „Повісті минулих літ“[60], було польське народне прислів'я: „Między Chechy i Lechy“ — тобто бозна-куди[61]. Тобто, сказавши „а“, італійський дослідник мав би промовити й „б“: автор „Сказання“ міг буквально сприйняти зміст чужомовного для нього прислів'я, а от чи, повторюючи його, він мав на увазі конкретну територію, куди попрямував Святополк, чи і справді переосмислив цей вислів, зробивши його ланкою символічного ланцюжка гріховности — це питання залишається відкритим.

Уважніше в обраному контексті прочитує М. Колюччі „Ходіння“ Данила Паломника. Загальний тон цього твору, як слушно зазначає вчений,

---

[55] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 502.
[56] Там само.— P. 576—586.
[57] Там само.— P. 576. Тут і далі цитати з цієї статті подано в перекладі М. Климчука.
[58] Там само.
[59] Там само.— P. 581.
[60] Літопис руський / За Іпатським списком переклав Л. Махновець.— К., 1989.— С. 82.
[61] Ильин Н. Н. Летописная статья 6523 года и ее источник. (Опыт анализа).— Москва, 1957.— С. 157.

спрямовано на мирне співжиття всіх християн[62]. І навіть той відомий факт із розповіді ігумена Данила, що лише три лампадки — ті, що їх поставили православні християни, зокрема й він,— у Святу ніч наповнилися небесним світлом, а лампадки латинян залишилися темними, не перекреслює шанобливого ставлення українського прочанина до вірних Римського престолу, з котрими він зустрічався під час своєї тривалої подорожі. З особливим пієтетом ставиться ігумен Данило до „латинського князя" Болдвіна Фландрського, католика, котрий виявив майбутньому авторові „Ходіння" велику честь, поставивши його поруч зі собою та попереду багатьох „латинських" церковних і світських мужів під час Великодньої відправи у храмі Гробу Господнього. Тому „свідоцтва ігумена Данила,— пише італійський дослідник,— можна цілком справедливо вважати апологією: Святий Дух може справді запалити при Гробі Господньому лише православні лампади, та через те Болдвін не перестає бути людиною гідною і щедрою"[63].

Насправді проблема, яку мимохіть ставить твір Данила Паломника та яка потребує розв'язку в тому ключі, що його вибрав М. Колюччі,— це те, наскільки сильними були західні впливи в Київській Русі, зокрема на початку XII ст., коли і здійснював подорож у Святу Землю „ігумен землі Руської". Чи його зустрічі з представниками латинського світу були для нього чимось цілковито новим і непрогнозованим, чи лише активним продовженням контактів, яких не бракувало й на батьківщині Данила? Мабуть, італійський учений сприйняв би це запитання як риторичне, адже він наводить доволі довгий перелік чинників „західно-руських" взаємовпливів. Згідно з висновками М. Колюччі, вони „охоплюють простір від торгових шляхів, які пов'язували Київ із Центральною Європою чи Новгород — із німецьким і скандинавським світом, до шлюбних угод, які закладали зв'язки між Рюриковичами та владними фаміліями Угорщини, Богемії, Польщі, Франції, Англії та Імперії (понад тридцять, за підрахунками В. Водофа[64]); від чітких слідів у церковній організації Руси юридичних термінів та інституцій, запозичених у римського християнства, до ролі культурного й релігійного посередника, яку для руської Церкви мав богемський Сазавський монастир; прояви західного світу в західних колоніях у Новгороді та, хоч і на короткий час, у ченцях-бенедиктинцях Києва в першій половині тринадцятого століття"[65]. „Суть полягає в тому,— робить висновок і переконує в ньому нас італійський дослідник,— що до часів монгольської навали русини ніколи не почували духовного розриву з Римом, навіть заперечуючи такий духовний зв'язок у своїх творах"[66].

Почувати духовний зв'язок, „навіть заперечуючи" його,— це, звичайно, дуже суб'єктивне судження, що його мусимо залишити на сумлінні автора дослідження, тим більше, що й сам він наводить низку протилежних прикладів (щоправда, з творів не київського походження). Зокрема,

[62] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 583.
[63] Там само.— P. 586.
[64] Vodoff V. Naissance de la Chrétienté russe.— [Paris, 1988].— P. 310 (прим. М. Колюччі).
[65] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 584—585.
[66] Там само.— P. 585.

йдеться про „літопис міста“[67], „надзвичайно тісно пов'язаного торговельними взаєминами із Заходом“[68], тобто Новгорода. За спостереженнями М. Колюччі, у Новгородському першому літописі старшого та молодшого зводів „аж три сторінки присвячено опису того, як хрестоносці (їх літопис послідовно називає „фряги“[69].— *Н. Ф.*) захопили Константинополь, і немає жодного рядка про те, як західні християни захоплювали Єрусалим“[70]. Це і справді доволі промовисте свідчення духовної „ближчости“ Русі Константинополя, ніж Єрусалима. Принагідно згадаймо і про те, що й шлях свого „Ходіння“ до Єрусалима Данило Паломник розпочинає зі згадки про Царгород: „От Царяграда по лукоморию ити 300 верстъ до Великаго моря“[71],— подаючи це місто як єдиний можливий пункт початку такої важливої прощі.

Пам'ятка ще пізнішого походження — написане у XIII ст. „Житіє“ Олександра Невського (а цей князь, як відомо, прославився перемогами саме над „латинянами“-тевтонцями),— звичайно ж, показує Олександрових ворогів у невигідному світлі, проте, як пише М. Колюччі, у цьому творі „напад шведів і тевтонських лицарів пов'язано не з тим, що вони західні люди, а з їхньою непогамовною жадобою здобичі. Те саме можна сказати про кардиналів, котрі, прибувши наставляти Олександра на християнську віру, визнали його „гідним і щедрим“ князем, хоча він і не був католиком“[72]. Єдине, що тут, напевно, треба додати,— це те, що автор „Житія“ Олександра Невського був, найімовірніше, галичанином[73], і він як імовірний сучасник, наприклад, Данила Галицького — короля з волі Папи Римського — міг мати резони для суто об'єктивного ставлення до войовничих „латинян“, розмежовуючи діла людей і їхнє віросповідання.

Таким чином, огляд пам'яток літератури XI—XIII ст., що його провів М. Колюччі, з'ясовуючи рецепцію „латинства“ та образ західного християнства в культурі Київської Руси, виявився вельми повчальним, але не дає змоги наразі зробити якихось конкретних висновків. Можливо, авторові варто було б розглянути окремо пам'ятки різних періодів (усе-таки три століття — це занадто тривалий часовий відтинок, аби трактувати його як певний культурний моноліт) у зіставленні їх із певними історичними фактами міжцерковного життя того часу, а також зважити на жанрові відмінності між тими творами, які потрапили в поле його особливого зацікавлення. Без такої додаткової роботи резюме італійського вченого виглядає не дуже переконливо і мало що додає до нашого уявлення про досліджувану проблему. „Фактом є те,— робить висновок М. Колюччі,— що, з одного боку, міцно та багатьма нитками релігійно й культурно прив'язана до Візантії, Київська Русь — із другого — не мала резону поділяти непохитну ворожість певних сфер грецького суспільства до захід-

[67] Див.: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, ред. А. Н. Насонов (Москва; Ленинград, 1950); Die erste Novgoroder Chronik, Red. J. Dietze (Leipzig, 1971) (прим. М. Колюччі).

[68] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 585.

[69] Див., напр.: http://litopys.org.ua/novglet/novg21.htm.

[70] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 585.

[71] Цит. за: http://litopys.org.ua.

[72] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 585.

[73] Див., напр.: Лихачев Д. С. Галицкая литературная традиция в житии Александра Невского // Труды Отдела древнерусской литературы.— Москва; Ленинград, 1947.— Т. V.— С. 52.

ного світу. Завдяки своїй економічній і військовій силі Русь могла формулювати власні ідеологічні позиції, які дозволяли варіювати її курс і досягати інколи високого ступеня відкритости“[74]. Без сумніву, сама проблема, поставлена в цій розвідці, важлива та актуальна, проте очевидною видається і складність її всебічного з'ясування, що потребуватиме ще багатьох комплексних медієвістичних студій.

Різні питання, пов'язані з охрещенням Руси, з численними аспектами та нюансами Володимирового чину 988 р., з утвердженням нової християнської культури на українських землях і з її реаґуванням на виклики безперервної гострої дискусії між Константинополем і Римом,— усі ці питання постають зі сторінок середньовічних літературних творів і на всіх них дослідники прагнуть знайти відповіді, насамперед уважно вчитуючись у ті ж таки сторінки. Тож зрозуміло, що тема хрещення Руси, винесена в назву цієї оглядової статті, тісно переплетена з темою літератури Руси. І в гарвардському збірнику за підсумками равеннської медієвістичної конференції 1988 р. є розвідки, насамперед присвячені літературним проблемам. Огляд цих розвідок хочемо розпочати, хоча, може, це, на перший погляд, і нелогічно, з аналізу дослідження про конкретного діяча української історії, Церкви, літератури, котрому невдовзі після смерти судилося стати, зокрема, й літературним персонажем,— а вже після того перейти до двох статей, які з'ясовують стосовно літератури княжої доби питання не „про що?“, а „як?“ і „чому?“

Отже, доктор-єзуїт, професор університету св. Ґеорґа у Франкфурті-на-Майні (Німеччина) Ґергард Подскальскі, відомий у нас передовсім як автор фундаментальної праці „Christentum und theologische Literatur in der Kiever Rus' (988—1237)“ (Мюнхен, 1982.— 353 с.)[75], у якій він, за словами архиєпископа Ігоря Ісіченка, „створив власну синтетичну картину богословської літератури Київської Руси“[76], репрезентує у т. XII—XIII „Гарвардських українознавчих студій“ дослідження „Св. Феодосій Печерський в історично-літературній перспективі“ („Der hl. Feodosij Pecerskij: historisch und literarisch Betrachtet“[77]). Зазначимо, що задекларовану в назві цієї розвідки „історично-літературну перспективу“ насправді доповнено ще й перспективою теологічною, особливо близькою авторові студії, а також із жалем констатуємо, що загальний погляд на Київську Русь — принаймні на зрізі 1988 р.— базується на сумнозвісній російсько-радянській (але, як бачимо, не тільки) тезі про це державне утворення як про колиску — в інтерпретації Ґ. Подскальскі — „українського, білоруського та російського духовного життя“[78]. Зрештою, мовиться у його статті зовсім не про це.

Відомий богослов та історик висуває тезу про те, що давньокиївська „церковна література — адже про якусь систематично-спекулятивну тео-

---

[74] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 586.

[75] „Християнство і теологічна література в Київській Русі (988—1237)“. Є російський (Санкт-Петербург, 1996) і польський (Краків, 2000) переклади цієї праці, та, на жаль, досі немає українського.

[76] Ісіченко Ігор (архиеп.). Аскетична література Київської Руси.— Харків, 2007.— С. 18.

[77] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 714—726.

[78] Там само.— P. 721. Тут і далі цитати з цієї статті подано в перекладі Р. Дубасевича.

логію не йдеться — містить тематичні ключі, як її розуміти, і цих ключів, на жаль, тривалий час не помічали[79]«[80]. Виявити і продемонструвати ці ключі німецький учений береться на матеріалі Несторового „Житія Феодосія Печерського", а мовиться тут насамперед про певні принципи та систему використання біблійних цитат, функції яких у творах давньоукраїнської літературної традиції надзвичайно важливі та різноманітні. Ці ключі, на переконання Ґ. Подскальскі, „запозичено зі слов'янського перекладу Святого Письма, який уже існував у час, коли створювали літописи"[81], а наявність їх у Феодосієвому „Житії" — „незаперечна"[82]. Цитати з Біблії починають окремі логічно завершені частини тексту, і коли „читати ці фраґменти тексту поверхово, то вони можуть видатись історично, за змістом чи стилістично неоднорідними, ба навіть недоречними, проте свідома експлуатація тематичних ключів допомагає читачеві з'ясувати картину, впливає на його волю"[83],— переконаний дослідник.

Властиво, Ґ. Подскальскі ставить проблему герменевтики українських середньовічних текстів, а заодно — і проблему давньоукраїнських герменевтів, екзегетів, тобто браку їх. Сучасний учений узагалі заявляє категорично: „Екзегези як жанру немає у Київській Русі (попри рясні поклики та запозичені місця з патристичних біблійних коментарів, обох київських митрополитів — Іларіона та Клима Смолятича — ледве чи можна вважати в їхніх творах самостійними герменевтами)"[84]. Не знайшовши серед давньоукраїнських письменників теоретиків герменевтики, німецький учений натомість демонструє на прикладі Нестора як автора Феодосієвого „Житія" майстерність практичного застосування біблійних „ключів". Саме в переліку герменевтичних прийомів, які застосовує Нестор і які ретельно простежує автор статті, а також у його стислих коментарях до цих прийомів варто шукати головні знахідки самого Ґ. Подскальскі. Щоб увиразнити ці спостереження ученого, подамо їх конспективно та за окремими пунктами, адже кожен із цих пунктів насправді здатний і собі слугувати окремим ключем до відчитання певних місць у різних творах давньоукраїнської літературної традиції:

1) „постійний гармонійний перегук Святого Письма та „Житія" святого для автора важливіший за перелік точних дат, окремих подій чи за роздуми, що їх зазвичай очікує сучасний читач"[85];

2) „удаючись до біблійних цитат, Нестор, із одного боку, прагне уточнити для читача чи слухача зміст низки речень, а з другого — без сумніву, узагальнити її та допомогти якнайкраще закарбувати в пам'яті"[86];

3) „така розмовна чи оповідна техніка могла постати лише в культурі, де принаймні чернець майже напам'ять знав Старий і Новий Заповіти [...] та міг самостійно з пам'яти доповнювати загальним контекстом

---

[79] Див. фундаментальну статтю: Picchio R. The Function of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of Slavia Orthodoxa // Slavica Hierosolymitana, I (Jerusalem, 1977), 1—31 (прим. Ґ. Подскальскі).

[80] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 721.

[81] Там само.

[82] Там само.

[83] Там само.

[84] Там само.

[85] Там само.— P. 722.

[86] Там само.

цитовані „начала“ (наприклад, притчі). Таку літературну техніку — як і чимало інших літературних топосів у Києві,— певна річ, запозичено з Візантії“[87]. Іншим прикладом майстерного володіння цією технікою є твори письменника вже XII ст.— Кирила Турівського, який „вербально нагадує нам про запозичені винятково з традиції форми мислення“ та „зазначає, що його розлога розповідь, власне, прагне лише передати Святе Письмо“[88];

4) „важливим символом чернечого життя саме в перший період київських монастирів, без сумніву, є печера як місце темряви та боротьби з демонами, відоме в такій іпостасі ще з єгипетських пустель“[89] (цей пункт безпосередньо не пов'язано з біблійною герменевтикою, проте топос печери у творах давньої літератури, без сумніву, потребує особливої уваги дослідника). Наприклад, щойно згаданий Кирило Турівський (у своєму другому „Слові до ченців“,— нагадує Ґ. Подскальскі), „використовуючи водночас мову образів і понять, зіставляє внутрішній простір печери з каноном апостольської традиції та монастирського життя в цілковитому послусі“[90].

Навіть ці кілька спостережень — можливо, навіть принагідних, а не засадничих для автора статті про історично-літературну перспективу постати Феодосія Печерського — проливають світло на ще один продуктивний шлях сучасної медієвістики, що його коротко та певним чином метафорично можна окреслити як шлях вивчення безперервного руху на лінії „література — книжність“, який у давньоукраїнському письменстві відбувався в обох напрямках одночасно.

Певним чином діалогом-перегуком у цьому контексті виступають іще дві статті, представлені у т. XII—XIII „Гарвардських українознавчих студій“. Попри принципову різницю в підходах авторів до зазначеної проблеми та навіть попри те, що ці дослідники працюють в осягах, власне кажучи, різних філологічних дисциплін (а саме текстології та історії літератури), насправді вони лише з різних боків висвітлюють одне й те саме — дуже важливе для сучасної медієвістики — питання. Крім того, вчений із Амстердама Вільям Р. Ведер уже в самій назві своєї розвідки знову — як і Ґ. Подскальскі — акцентує на потребі віднайдення певних ключів для відчитання давньоукраїнської літературної спадщини: „Тексти закритої традиції: ключ до рукописної спадщини Давньої Руси“ („Texts of Closed Tradition: The Key to the Manuscript Heritage of Old Rus'“[91]).

Концепція початкової диференціації текстів Давньої Руси, яку пропонує В. Р. Ведер, дуже чітка, хоч і дещо схематична. Насамперед він зазначає, що не можна застосовувати однакові підходи до вивчення (будь-якого — лінґвістичного, літературознавчого, історичного тощо) пам'яток так званого давньоруського походження без уваги на час, коли їх написано (переписано, доповнено, редаговано тощо); на час постання збірників, у складі яких ці пам'ятки дійшли до нас; на зв'язок із відомими чи ймовір-

[87] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 722.
[88] Там само.— P. 722—723.
[89] Там само.— P. 723.
[90] Там само.
[91] Там само.— P. 314—323.

ними текстами-попередниками (передовсім старослов'янської традиції) та на багато інших супутніх чинників, нехтування яких віддаляє нас від досягнення головної мети „для історії літератури та мови Давньої Руси“[92]: „визначити, який саме внесок і в якій формі власне Давня Русь зробила“[93] в ту літературну спадщину, яку передано наступним епохам.

Стисло схема нідерландського дослідника виглядає так: „Рукописну спадщину Давньої Руси становлять дві чіткі групи: Корпус „У“: „Успадковане“, тобто рукописи, завезені до Давньої Руси в період від початку історії її писемної культури до 1237 року, та Корпус „С“: „Спадок“, тобто рукописи, передані у спадок новим центрам культури після 1237 року“[94] (і тут В. Р. Ведер, як помітно, виступає прихильником концепції того ж таки Ґ. Подскальскі, згідно з якою державне утворення, що його ми традиційно називаємо „Київська Русь“, припинило своє існування, остаточно розпавшись на низку нових самостійних держав у 1237 р. Тоді як відомо, що монгольське військо Батия захопило Рязанське князівство, а також міста Коломну, Москву, Твер і Володимир (територія сучасної Російської Федерації), і тільки в 1240-му — Київ). Ця „дрібна похибка“ тривалістю три роки демонструє, на жаль, проросійську орієнтованість у питанні „давньоруського спадку“ і Ґ. Подскальскі, й В. Р. Ведера, для яких історію Руси закінчує падіння Москви, а не Києва). На жаль, як констатує вчений, жоден із цих корпусів не дійшов до нас у повному вигляді, тому першим кроком має бути реконструкція їх складу[95]. Реконструювати доводиться, спираючись на матеріал, що його зберегли знову ж таки два — проте інші — корпуси текстів (другий із них „відображає і „У“, і „С“, але як повно — це ще треба з'ясувати“[96]), якими є „Корпус „К“: „Канон“, тобто корпус старослов'янських рукописів і їх фраґментів, який зазвичай визнають таким, що передував „У“, та Корпус „Р“: „рукописи з Руси“, тобто рукописи, збережені з „С“,— це пізніші копії як уцілілих, так і втрачених рукописів корпусів „У“ та „С“, а також пізніші додатки до „С“[97]. Незважаючи на таку неповноту (причому „і „К“, і „Р“ відображають якусь випадкову частину того, що мало б бути в „У“ або в „С“, а не репрезентативну вибірку“[98]) і на те, що „жодна реконструкція „У“ чи „С“, фактично, не може вийти за межі наближеного уявлення про їх обсяг, частотність і різноманітність, а також індивідуальність“[99],— „на рівні текстів визначити частини „У“ або „С“, а також з'ясувати характерні риси одного чи другого корпусу, які можна було б використати для подальшої реконструкції шляхом атрибуції тексту до одного з указаних корпусів,— на думку В. Р. Ведера,— не видається неможливим“[100].

Аби продемонструвати дієвість свого підходу, вчений наводить кілька прикладів його успішного застосування. Приміром, пише він, „Р“ збе-

---

[92] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 314. Тут і далі цитати з цієї статті подано в перекладі М. Дмитрієвої.
[93] Там само.
[94] Там само.
[95] Там само.
[96] Там само.
[97] Там само.
[98] Там само.— P. 315.
[99] Там само.
[100] Там само.

рігає певні ознаки, за якими можна встановити авторів/перекладачів і їхніх покровителів, а також переписувачів, місця та дати переписаних копій, що дозволяє віднести передісторію деяких рукописів до „У“ або „С“. Отже, деякі частини „У“ та „С“ можна, хоч і попередньо, надійно ідентифікувати“[101]. Щодо частин, які не зберегли бажаних для дослідника ознак-ідентифікаторів, то тут треба шукати інші ключі, звернувшись безпосередньо до рукописних текстів і провівши комплексний аналіз „порівняльної хронології текстуальних взаємозв'язків, а також орфографії, граматики та лексики, які в цих випадках можуть надати інформацію, щоб або обмежити історію рукопису корпусом „С“, або поширити її на „У“[102]. Треба тільки ретельно спланувати і провести такий аналіз.

Звичайно, в цій вступній частині В. Р. Ведер не винаходить велосипеда, нагадуючи переважно відомі текстологічні істини. Він навіть зазначає, що з розвитком і нагромадженням текстологічних досліджень ці, за його словами, „способи“ (в оригіналі: „means“[103]) зажили не найкращої репутації. Та причина цього не в самих „способах“, а в тому, що, по-перше, „в минулому їх застосовували без належної уваги до методологічної бази“[104], а по-друге, зазвичай серйозну методологічну помилку, яка незмінно неґативно впливала на результати досліджень, зумовлювала сукупність шести традиційних для текстології неперевірених припущень. Ось перелік їх, за В. Р. Ведером:

1. *Переписувач = письменник* („завжди мовчазно припускали, що переписувач не просто копіював, але й перевіряв текст свого апографа [...] Урешті-решт це веде до того, щоби припустити: переписувач був письменником, котрий створював власний (навіть якщо й засвоєний раніше) текст. Цього припущення ніколи до пуття не перевіряли, і є докази, які ставлять його під сумнів“[105]).

2. *Книга = текст рукопису* („унаслідок припущення 1 також мовчазно вважали, що будь-яка книга-рукопис у „К“ або „Р“, незалежно від змін в антиграфі, дорівнювала тексту рукопису з однаковими рисами, якщо тільки з текстом не працював більш ніж один переписувач, бо в такому разі до різних частин ставилися по-різному. Цього припущення ніколи до пуття не перевіряли, і є докази, які ставлять його під сумнів“[106]).

3. *XI—XIII сторіччя = XIV—XVII сторіччя* („унаслідок припущення 1 мовчазно припускали, що для рукописів, які виготовили переписувачі з однієї й тієї самої загальної зони поширення діалекту, характерні, незалежно від відмінностей антиграфів, одні й ті самі загальні принципи ставлення до раніших текстів [...] Цього припущення ніколи до пуття не перевіряли, і його слід поставити під сумнів, принаймні для періоду, коли опановували писемність і формували літературу, коли імпортовано корпус „У“ та створювано „С“[107]).

---

[101] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 315.
[102] Там само.
[103] Там само.
[104] Там само.
[105] Там само.— P. 315—316.
[106] Там само.— P. 316.
[107] Там само.

4. *Відкрита = контамінована = закрита традиція* („унаслідок припущень 1—3 мовчазно припускали, що книги і тексти, які створили переписувачі, були, фактично, їхніми власними та що відтак різні форми текстуальної традиції на рівні діахронічних і діатопічних досліджень тексту, не важливі на рівні окремого рукопису. Цього припущення ніколи до пуття не перевіряли, і його можна заперечити в такий самий спосіб, як і наведене вище в пункті 2“[108]).

5. *„К“ = „У“, „С“ = „Р“* („унаслідок припущення 2 корпус „К“, хоча його ніколи безпосередньо не ототожнювали з „У“, мовчазно вважали носієм тих самих характерних особливостей, що й „У“, і не зроблено жодної спроби перевірити це припущення. У такий самий спосіб „Р“ завжди вважали таким, що репрезентує єдиний континуум, найстаріший прошарок якого можна було механічно приписати до залишків „С“, що має всі його характерні риси , та не зроблено жодної спроби перевірити це припущення“[109]).

6. *Приклад = система* („унаслідок припущень 1—5 мовчазно припускали, що приклади з будь-якого рукопису з корпусу „Р“ можуть належно репрезентувати систему корпусу „Р“, незалежно від розбіжностей між антиграфами в межах одного рукопису, в текстовій традиції або у відносній хронології (а іноді навіть у почерку переписувача). Немає надійних поглиблених студій окремих випадків на прикладі бодай одного рукопису, щоби підтримати це припущення“[110]).

В. Р. Ведер нагадує, що „симбіоз цих помилок урешті-решт веде до постулату, що „Р“ є гомогенним цілим, що його специфічні риси загалом ідентичні з рисами корпусу „С“ та що „У“ є не корпусом, а — крім рукописів із прямою ідентифікацією — щонайбільше невизначеним „впливом“[111]. Тим часом, на переконання нідерландського фахівця, саме „Корпус „У“ (при тому сукупність успадкованих текстів — і збережених, і тих, які не дійшли до нас,— треба трактувати саме і винятково як окремий корпус) визначальний для з'ясування особливостей текстів того корпусу, який насамперед цікавить дослідників історії літератури — „Корпусу „С“. І саме для того, щоби „відкрити шлях до корпусу „У“ текстам, які безпосередньо не визначені як належні до нього“[112], треба застосувати „новий ключ“ — новий підхід, який, за концепцією В. Р. Ведера, „має зважати на такі особливості: розрізняти отримані риси (тобто риси, які належать до антиграфів будь-якого даного тексту) і набуті (тобто ті, які належать винятково його апографові); відрізняти помилки переписувача від його втручань і пояснювати другі; загалом детально з'ясовувати нюанси процесу переписування та випадковості у цьому процесі й відтак забезпечувати тло, потрібне для оцінок варіацій у межах точної передачі тексту“[113]. Цей „новий ключ“ дають до рук дослідникові тексти так званої закритої традиції[114]. Далі автор статті подає визначення: „Тексти закритої тради-

[108] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 316.
[109] Там само.— P. 317.
[110] Там само.
[111] Там само.
[112] Там само.
[113] Там само.— P. 317—318.
[114] Там само.— P. 318.

ції — це ті, в яких і ориґінальний зміст, і форму можна чітко розрізнити впродовж цілої рукописної передачі, і їх не розмиває маса непояснених варіантів на всіх рівнях; коротко кажучи, це тексти, які передано точно — від антиграфа до апографа,— хай навіть і з адаптаціями до слововжитку переписувача (розпізнаваного в межах цілого доступного спадку рукописів цього переписувача) та до змісту компіляцій (розпізнаваного у процесі студій над іншими текстами в цій компіляції, а також над їх імовірним призначенням)"[115],— і зазначає: „У наші дні ці тексти мало знають і рідко читають, бо це переважно переклади грецьких текстів для монастирського читання, проте з огляду на свою евристичну цінність вони заслуговують на пильну увагу"[116].

Очевидно, йдеться про книги монастирського читання на зразок Єгипетського патерика, які ознайомлює ченців, окрім усього іншого, зі світовою історією та з творами античних філософів[117]. Отож — наважимося продовжити хід думок нідерландського текстолога,— якщо зіставити з цими перекладними книгами різні редакції, до прикладу, Києво-Печерського патерика, то, можливо, „цей частковий корпус текстів із „У" та „С" дасть змогу розрізнити риси самого тексту (отримані риси) від рис апографа (набуті риси)"[118], причому „не тільки завдяки тому, що ці тексти належать до закритої традиції"[119], а й „завдяки тому, що текст можна вивчити в цілій низці варіантів хронологічно (та, якщо йдеться і про південнослов'янські манускрипти, географічно) різних передач, а також завдяки тому, що риси, приписані тексту, можна перевірити за передачами текстів з інших антиграфів тих самих переписувачів у їхніх вибіркових апографах, стане можливим встановити закономірності припустимих варіацій в апографах загалом"[120]. Зрештою, автор статті сам називає низку текстів „закритої традиції", на які пропонує звернути найпильнішу увагу дослідників. До переліку В. Р. Ведера потрапили „Пандекти" монаха Антіоха, „Ізборник" 1073 р., „Княжий ізборник", „Златоструй", „Паренезис" Єфрема Сирина, „Катехизис" („Оглашенія") Кирила Єрусалимського, „Патерик Скитський", „Житіє" св. Нифона Констанцького, „Короткий коментар" на Псалми Ісихія Єрусалимського, „Номоканон" Івана Схоластика Синайського, „Житіє" св. Сави Палестинського, „Коментар на пророка Даниїла" Іполита Римського, „Пролог" („Синаксар"), „Житіє" св. Епіфанія Констанцького, „Пандекти" монаха Никона Чорногорця, „Гомілії" св. Григорія Великого[121].

Правду кажучи, В. Р. Ведер пропонує „запровадити" всеохопну й ідеальну програму вивчення *всіх* рукописних пам'яток давньоруського фонду в *усіх* аспектах текстології для *всіх* дослідників. Адже справді вагомих і важливих результатів за запропонованою схемою аналізу можна досягти — і вчений не приховує цього,— тільки „якщо аналіз буде про-

---

[115] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 318.

[116] Там само.

[117] Горбаченко Т. Г. Вплив християнства на становлення писемної культури Русі-України: філософсько-релігієзнавчий аспект / Автореф. дис. ... докт. філософ. наук.— К., 2002.— С. 26.

[118] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 321.

[119] Там само.

[120] Там само.

[121] Там само.— P. 318—320.

веденим у межах цілої системи рукописних книг, із вичерпними студіями всього, що зробив кожний переписувач"[122]. І тільки „результати таких студій [...] дадуть серйознішу базу для інтерпретації цих давньоруських рукописів, аніж база недоведених припущень. Такий аналіз неодмінно створить тло, на якому в новому світлі постане те, як співвідносяться корпуси „У" та „С"[123].

На жаль, нам не відомо, чи знайшли ці рекомендації В. Р. Ведера своїх адресатів і чи принаймні розпочато перегляд уже, здавалося б, текстологічно досліджених та описаних об'єктів, а також вивчення в руслі пропонованого проекту текстів іще не досліджених, щоб поступово перейти від припущень до ідеальної реконструкції бодай рукописного матеріалу корпусів „Успадкованого" та „Спадку". А поки ця праця — ймовірно — триває (перепрошуємо, що змушені робити лише припущення щодо цього), слід звернути увагу на зусилля, спрямовані — в ідеалі — на з'ясування тих самих визначальних речей, але з боку іншої філологічної дисципліни, а саме історії літератури. І цілком логічно, що історик літератури, ставлячи глибинно ту саму проблему, що й текстолог, оперує іншим інструментарієм. Оскільки історика літератури цікавить радше твір, аніж текст, він робить ключовими поняття „книжність" та „ідея", які є зворотними сторонами понять „сукупність корпусів" і „ключ".

Остання з обраних для розгляду тут статей підсумкового збірника равеннської медієвістичної конференції, власне, й формулює одну з найважливіших, на наш погляд, проблем, пов'язаних з адекватним прочитанням творів української середньовічної літературної традиції. Слова „книжність" і „книжник" часто вживані в літературознавчих дослідженнях, але чи спробував бодай хтось з'ясувати й окреслити те коло засадничих ідей і понять, у якому ці слова набувають справжнього змістового наповнення, а не виконують лише декоративну функцію відтворення трафаретного для нашого часу колориту давньої епохи? Професор, завідувач кафедри славістики Кембриджського університету (Великобританія) Саймон Френклін у розвідці „Книжність і книжники в Київській Русі: огляд ідеї" („Booklearning and Bookmen in Kievan Rus': A Survey of an idea"[124]) якраз і робить спробу віднайти в давньоукраїнських творах ті ментальні особливості книжництва, які годі вилущити із заялложених сучасних термінів.

С. Френклін свідомий того, що описати книжність Київської Руси в повному обсязі — це завдання ще менш можливе для виконання, ніж те, до якого пропонує взятися своїм адептам В. Р. Ведер. Адже той, хто все-таки поставив би перед собою таку мету, мав би добре з'ясувати „взаємні зв'язки між чотирма категоріями матеріалів"[125], а саме: „Перша — всі книги бібліотеки візантійської культури, потенційно доступні в Київській Русі; друга — менше коло книг, які проторували собі шлях до Київської Руси у слов'янському перекладі; третя — ще менший обсяг матеріалів, які стали частиною того, що можемо назвати „активним словником" київської культури: книги, не просто наявні, але використовувані (перепису-

[122] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 321.
[123] Там само.
[124] Там само.— P. 830—848.
[125] Там само.— P. 830. Тут і далі цитати з цієї статті подано в перекладі Р. Свято.

вані, цитовані, наслідувані тощо); четверта — питомі, не запозичені, елементи київського письменства"[126]. Зрозуміло, що авторові статті йдеться не про це. Він чітко пояснює: „Я працюю не з фактами, як-от вадами чи перевагами київської книжности, побаченими ззовні, а з концепцією, образом, ідеєю книжности, як її тлумачили в Київській Русі"[127]. Тому-то завдання, що їх ставить перед собою британський учений, такі: „Як розуміли тут книжність? Яким був її статус? Чи в різні періоди Київської Руси по-різному уявляли її вагу (зокрема, чи не зловживали нею)?"[128]

Та насамперед — як точка опори — дослідникові потрібні робочі, нехай і дуже спрощені, визначення, хто такий був „книжник" і що таке була „книжність". За версією С. Френкліна, „книжник" — це водночас письменна людина та „litteratus" (людина книжна, письменник). Книжність — це знання або ж вивчення написаного. В окремих випадках могло йтися про те, що вивчали основи письма, та зазвичай — про те, що вивчали книги"[129]. Ці найпростіші тези логічно породжують ще принаймні два запитання, які потребують відповіді, а вже ті можуть наповнити досліджувані поняття конкретикою. Отже, про які саме книги йшлося? Що мав прочитати (і перечитувати) вчений муж, аби бути книжником?[130]

Щоб уникнути шкідливої модернізації об'єкта дослідження, вчений вирішує звернутися тільки до літературного матеріалу часів Руси. Результати першого спостереження виявилися цілком прогнозованими, адже підтвердили те, що „у вітчизняних джерелах найпоширенішими епітетами книжности є — цілком сподівано — „свята" і „священна"[131], а відтак і послідовний символізм, пов'язаний із цим: „Книги як Священна Книга, книги як Святе Письмо, книги як Біблія, як Добрі Книги..."[132] Проте, переглянувши низку найвідоміших творів XI—XIII ст., С. Френклін зробив висновок, що насправді „обов'язкова програма" книжности [...] не завжди охоплювала всі Священні книги. І якщо вже вітчизняні автори таки називали конкретні книги, перелік їх був коротким і на диво незмінним упродовж цілого домонгольського періоду"[133]. Ось лише кілька простих, але промовистих прикладів: „Згідно з Початковим літописом, Ярослав Мудрий засвідчував свою любов до книг тим, що читав „бесіди пророків, євангельські повчання й апостольські, й житія святих отців". Митрополит Іларіон у „Слові про Закон і Благодать" хвалить своїх читачів за те, що ті „доволі наситилися солодкости книжної", а потім уточнює, що мав на увазі „пророцтва про Христа й учення апостолів про прийдешній вік". Століття потому Кирило Турівський вихваляє „книжне знання", здобуте зі „священних книг, а також пророчих, і псалмів, і апостольських, і самого Христа збережених речей". А незадовго до монгольської навали, приблизно 1230 р., Серапіон Володимирський осуджує у своїх творах співвітчизників за те, що вони нехтують свою книжність: нехтують „Євангелії, діяння апостолів, пророцтва", а також твори Василія Велико-

[126] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 830.
[127] Там само.— P. 831.
[128] Там само.
[129] Там само.
[130] Там само.
[131] Там само.
[132] Там само.
[133] Там само.

го, Григорія Назіянзина та Йоана Хризостомського"[134]. Тож визначити „зміст київської ідеї книжности"[135] виявилося досить легко (втім, принагідно С. Френклін робить важливу примітку: „Дещо інакшим уявляли письмо (а не читання): як еклектичну компіляцію — бджола збирає мед із різних квіток"[136]),— але цікавіше інше питання: „Яким був її статус?"[137]

З цього, властиво, і починається справжнє дослідження, хоча побіжний огляд тих самих джерел міг би спровокувати ще одну просту відповідь, яка своєю аморфністю і шаблонністю цілком леґітимізувала б аморфність сучасних визначень „книжника" та „книжности". Адже годі сумніватися у тому, що „книжність шанували як праведну чесноту, величну окрасу, чудесний дар „новому руському народові" від Бога"[138]; незаперечний і той факт, що „на похвали книжности натрапляємо всюди [...] У вітчизняних творах назвати людину „книжником" означало мимоволі похвалити її"[139]. Тобто головний висновок із винятково схвальних відгуків про книжність такий: вони некритичні[140]. Так само зрозуміло, що „ціла київська книжність корениться, врешті-решт, у праці Кирила та Мефодія — засновників і отців слов'янського християнства"[141], причому „Мефодієве „Житіє" містить точний перелік найважливіших книг, а в „Житії" Константина-Кирила знаходимо виразний образ освіти книжника"[142]. Можна було б узагалі трактувати київську ідею книжности (зокрема, і її статусу) як відбиток відповідної візантійської ідеї, адже Кирило та Мефодій у цьому контексті виступили тільки посередниками. Проте, за спостереженням С. Френкліна, при поширенні ідеї книжности з Візантії до Києва відбулась одна важлива редукція. Чи йдеться тут про фільтрацію перенесеного матеріалу ще в Константинополі, чи про „перебірливість" уже київських „споживачів", але фактом залишається те, що „у візантійській агіографії є і „філософський", і „не-філософський" топоси освіти святих, в агіографії ж Київської Руси — лише другий"[143]. Ця особливість, яку вдалося помітити британському дослідникові (зрештою, „на відміну від Візантії, в Київській Русі не було фаху „філософа", як не було й „філософської" освіти"[144]), спонукала його до особливо ретельного опрацювання джерел у пошуках слідів неминучого (хай, можливо, й тільки зрідка оприявленого на письмі) конфлікту між ідеями „подвійної" (візантійської) та „монолітної" (руської) книжности.

Загалом С. Френклінові вдалося знайти три, як він пише, „історії" („stories"), які „натякають, що межі й ужиток книжности можуть бути суперечливими"[145], та які пов'язані з трьома відомими церковними діяча-

---

[134] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 831—832.
[135] Там само.— P. 832.
[136] Там само.
[137] Там само.— P. 833.
[138] Там само.
[139] Там само.
[140] Там само.
[141] Там само.
[142] Там само.
[143] Там само.— P. 834.
[144] Там само.— P. 839.
[145] Там само.— P. 835.

ми і книжниками: з Микитою Новгородцем (Новгородським) (помер 1109 р.), з Климом Смолятичем (помер після 1164 р.) та з Авраамієм Смоленським (1172 — до 1224 р.). Дидактична суть усіх трьох історій полягає у відтіненні „справжньої книжности“ „несправжньою“, в тому, що „справжню книжність не можна плутати з ексцентричною начитаністю. Навчатися книг без істинних книг — це не навчатись, а антинавчатися. Можна було розширювати основний список, але не відходити від нього (бо це вже прояв диявольства). Структура книжности не була справою вибору“[146]. Це, без сумніву, один із тих важливих пунктів, які принципово різнять середньовічні уявлення про книжність од модерних*. Тому і Микиті**, і Климові[147] дорікають „не через якусь певну ідею, думку чи погляд“, а через те, що вони нехтували „обов'язкову програму“ книжности, зосереджуючись на чомусь іншому“[148]. Байдуже, що Микита надто захопився книгами Старого Заповіту, занедбавши Новий, а Клим надмірної ваги надавав писанням античних авторів, через що, між іншим, і „сподобився“ двозначної в ті часи характеристики як „філософа“ (Клим Смолятич — це взагалі, наголошує британський учений, „перший виходець із Київської Руси, кого називають „філософом“, чи то хвалячи, чи осуджуючи його[149]“[150]; „він також єдиний руський книжник, котрого наші джерела пов'язують із цікавістю до класичних грецьких авторів[151]“[152]). Головне, що автори цих історій на прикладі мужів, котрих звела на манівці „неправильна книжність“, акцентують на відмінності між освіченістю і розумом. Як коротко підсумовує С. Френклін, „у знаннях широта не може замінити глибини“[153]. Крім того, всі три згадані книжники (з Єфремового „Житія Авраамія“ довідуємося, що преподобному закидали — подібно до Микити — те, що він не проповідував, як усі, на звичні теми, а, керуючись „таємними книгами“, розповідав про посмертні „митарства“ душі[154]) свідомо чи мимовільно послуговувалися набутими знаннями для самопрослави. Можливо, саме „слава“ — це і є вирішальне слово-ключ для повчальних прикладів такого ґатунку, припускає дослідник. Принаймні Микиту „звабила „слава велика“, і Полікарп (у Києво-Печерському патерику.— *Н. Ф.*) тлумачить [...], що молодий чернець бажав, „аби славили його люди, задумав діло велике, та не Бога ради“. Так само і Клим [...] „фі-

---

[146] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 837.

* Справжній зудар між ними, як знаємо, відбувся в Україні вже на межі XVI—XVII ст., коли середньовічна ментальність востаннє проголосила свою доктрину книжности вустами Івана Вишенського.

** У Києво-Печерському патерику.

[147] С. Френклін покликається на працю: Никольский Н. О литературных трудах Климента Смолятича, писателя XII вѣка.— Санктъ-Петербург, 1892.

[148] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 838.

[149] Існує багато покликів на чужоземних „філософів“. Про вжиток цього слова див.: Гранстрем Е. Почему митрополита Клима Смолятича называли „философом“? // Т[руды] О[тдела] Д[ревнерусской] Л[итературы.— Т.] 25 (1970): 20—28 (прим. С. Френкліна).

[150] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 839.

[151] Пор. із Климовим сучасником Феодосієм, який у передмові до слов'янського перекладу листа папи Лева до Флавіяна писав, що вивчився на „Гомері та книжках із риторики“ (текст видав О. Бодянський у: Чтения в Императорском обществе любителей истории и древностей российских, 3, № 7 (март, 1848), гл. 2, с. 6 (прим. С. Френкліна).

[152] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 839.

[153] Там само.— P. 843.

[154] Там само.— P. 841.

лософував" лише заради слави. У більшості ж творів Київської Руси науку вважали славною, а не марнославною"[155].

Усі три історії закінчуються своєрідним наверненням „заблукалих" книжників, поверненням їх до „справжньої" книжности, отож ці історії стають промовистими ілюстраціями того, що, як пише С. Френклін, „коли загравали з крайнощами книжности, це не так розширювало її межі, як повторно утверджувало вже наявні"[156].

Таким чином, приблизно до середини XII ст. і зміст ідеї книжности, і її статус залишались у давньоукраїнській літературі незмінними. Хоча другий і міг зазнавати мимовільних нападів книжників, які раптом виходили поза ґравітаційне поле „істинної" книжности, проте навіть у таких випадках, як продемонстрував автор статті, об'єктами недовіри ставали не книги, а книжник і його мотиви[157]. Але, далі викладає свої спостереження С. Френклін, „зі середини дванадцятого століття, у вітчизняних творах натрапляємо на перші побіжні тези, що книжність уже не можна вважати діяльністю виняткової чеснотливою; що вона може бути шляхом до переступів; що слава книжна може стати марнотою книжника; що книжність буває не лише священним покликом, а й земною кар'єрою"[158]. Чому відбулися такі зміни у статусі книжности — до цього спричинився, вочевидь, цілий комплекс чинників; на думку С. Френкліна найголовніші з них два: „Перший — суспільство розширило сферу, в якій застосовували письмо, другий — вітчизняна традиція, вітчизняне християнське минуле розросталися"[159]. Якщо „у Київській Русі часів Іларіона та ранніх літописців чи не ціла писемність була церковною книжністю, носії якої проголошували та, можливо, втілювали цілісність своєї нової культури", а „світ „literati" був малим, свідомим себе й упевненим у собі"[160], то „у середині дванадцятого століття грамотність уже не тільки була коштовним скарбом еліти, а й стала доволі поширеним і звичайним набутком"[161]. Нам здається, що ці зауваги британського літературознавця виразно перегукуються з тим, як обґрунтовував позалітературні причини зміни в давньоукраїнському письменстві панівного монументального стилю на орнаментальний Д. Чижевський[162],— із тією лише різницею, що автор „Історії української літератури (від початків до доби реалізму)" посував часову межу цих змін ближче до початку XII ст.[163] С. Френклін, навіть не оперуючи терміном „стиль", висуває ще категоричніші припущення: „Слово о полку Ігоревім",— видається йому,— цілком могли створити для розваги вельмож. І літературний персонаж Даниїл Заточник хизується своєю книжністю як формою гри чи вистави з очевидною метою — здобути князеву прихильність"[164].

---

[155] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 844. Принагідно С. Френклін наводить традиційну тогочасну думку, яку, зокрема, висловив у своїй „Притчі про Душу і Тіло" Кирило Турівський: „Священні книги відвертають людину, котра їх читає, від думок про славу",— а не навпаки.

[156] Там само.— P. 837.

[157] Там само.— P. 846.

[158] Там само.

[159] Там само.— P. 847.

[160] Там само.

[161] Там само.

[162] Чижевський Д. Історія української літератури...— С. 133.

[163] Там само.

[164] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 847.

Щодо другого комплексу чинників, які змінили статус київської (та вже й не тільки столичної) книжности, а водночас і стильове, й ідеологічне обличчя давньоукраїнської літератури, то тут дозволимо собі навести розлогу — й уже останню — цитату з розвідки кембриджського професора, котрий насправді дуже чітко і на конкретних прикладах окреслює загальну тогочасну культурну тенденцію: „Початковий літопис претендує на те, щоби стати історією, „звідки пішла земля Руська". Іларіон у „Слові про Закон і Благодать" і Нестор у „Житії Феодосія" насолоджуються чудесним теперішнім. Але новизна — це щось найменш тривке. У середині дванадцятого століття попередня радість, викликана нещодавнім успіхом, переросла в консерватизм. Сам Нестор і ранні літописці перетворилися з панегіристів нового ладу на носіїв авторитетних голосів із минулого, котрих із пошаною цитували наступники. Безсумнівна гордість, що вдалося заволодіти книжністю, переросла в турботу, як цей скарб зберегти,— турботу ревну, часом навіть занадто. Золотий вік землі Руської існує не „тепер", а „тоді", адже книжники зі смутком пригадують Володимирові та Ярославові дні. Контекст уже не універсальний, а місцевий (часто — реґіональний); а полеміки виникають тепер не між християнами та поганськими не-книжниками, а — хоча лише вряди-годи — між собою. Книжність стала добре відомою, а добре відоме може живити конфлікти"[165]. Нам важко добачити, де б хибувала запропонована концепція змін філософії (в сучасному сенсі цього слова) давньоукраїнської книжности через ідейні конфлікти на різних культурних і світоглядних рівнях, які посідала ця книжність в XI—XIII ст.

Насамкінець наголосимо: нам ішлося не про те, щоби висвітлити найкраще репрезентовані у т. XII—XIII „Гарвардських українознавчих студій" наукові проблеми сучасної медієвістики. Ми хотіли акцентувати на тих із них, які видаються нам найважливішими та найбільш насиченими продуктивними ідеями для подальшого українського медієвістичного поступу. Проблеми книжности, літератури та хрещення Руси насправді тісно переплетені між собою, як і різні наукові дисципліни — від історії до текстології, які, гармонійно співдіючи (сподіваємося, нам пощастило продемонструвати відповідні приклади), здатні досягати вагомих результатів.

Nazar FEDORAK

BOOK-LEARNING, LITERATURE AND CHRISTENING OF RUS' IN THE RECEPTION OF WESTERN MEDIEVISTICS

The article is an attempt to review the main modern Western medievistic conceptions of book-learning, literature and the Baptism of Rus' from both historic and literary, textologic and culturological aspects. The materials of International Congress to celebrate the 1000th anniversary of the Baptism of Rus'-Ukraine (Ravenna, Italy, 1988), published as Vol. 12—13 of „Harvard Ukrainian Studies", became the main object of this article. The problems, raised by the leading Western medievists, are quite in accor dance with academic interests of Ukrainian and foreign scholars.

[165] HUS.— Vol. XII—XIII.— P. 848.

Богдана КРИСА

УКРАЇНСЬКІ РАННЬОБАРОКОВІ ВІРШІ: ПАРАДИГМА КНИЖНОСТИ

Книжність, яка домінує в українському бароковому вірші, не є ані суто зовнішньою ознакою, ані тим паче ознакою недосконалости. Пригадати це варто хоча б тому, що в устах дослідників кінця XIX — початку XX ст., а не раз і пізніше, означення „книжний" могло звучати як присуд.

Насправді, попри різні функції й форми, книжність є духом і плоттю цього вірша, оприсутнюючи й оприявнюючи в ньому кожне переживання крізь призму „вже написаного", „готового слова". Таким Словом є насамперед Святе Письмо, зокрема й тоді, коли у віршованому тексті знаходимо поклики на авторів, чиї імена маркують шлях його розуміння й інтерпретації — Отців Церкви та їхніх послідовників. З такого погляду поет українського бароко з усепронизуючою релігійністю цього стилю також претендує на те, щоб і його твір став ще одним свідоцтвом осягнення Істини. Певна річ, подібні свідоцтва знаходимо у віршах різних епох. А помітна різниця, яка існує між „старою" й „новою" мовою поезії, випливає власне з характеру співвідношення „готового слова" і слова авторського, або Слова Божого і слова людського. У тому ряду поетів, які впродовж століть провадять розмову української людини з Богом, крайній тепер, скажімо, Ігор Римарук[1]. Але ж ця розмова ніколи не закінчується! І якщо явище книжности розглядати в діахронному плані, себто в плані часової послідовности, то інтерпретація одних і тих самих мотивів приводить до явища, яке словами французького філософа другої половини XX ст. Поля Рікера називається конфліктом інтерпретацій.

У межах барокової традиції такий конфлікт спостерігаємо хіба що в Григорія Сковороди. Завершуючи цю традицію, він виразно апелює до іншого розуміння й іншого, ніж у його попередників і сучасників, тлумачення Біблії. Щодо авторів раннього й зрілого українського бароко — від кінця XVI й до початку XVIII ст., то тут є свої особливості трансмісії й інтерпретації біблійного тексту, але якихось протиставних моментів насправді немає. Упродовж усього зазначеного періоду інтерпретаційні моделі не виходять з берегів традиції, що часто виглядає як серія повторень. І зважаючи на це, бароковий вірш має свою неповторну природу, свої прояви таємничого і чудесного.

---

[1] Римарук І. Останні вірші // Сучасність.— 2008.— Ч. 11.— С. 123—127.

До порушеної теми можна підходити з різних сторін, наприклад, розглянути книжну природу ранньобарокового вірша на основі герменевтичних засад Поля Рікера, зокрема співвідношення в процесі інтерпретації синхронного й діахронного планів, їх взаємну проекцію, при якій синхронія існує як певна структура, а діахронія — як подія в межах цієї структури. Тісно пов'язаний з християнською традицією, український вірш служить дуже добрим прикладом, що „подія не заторкує всієї синхронії, не виявляє всіх зв'язків, лише деякі“[2]. Водночас підтверджується і те, що традиційні інтерпретаційні методи допускають і полісемію, і певне „прирощення“ до традиції[3]. Діахронність у цьому контексті стає рухом до нової форми сенсу, до селекції й комбінації окремих його мотивів, про що свідчать вірші зрілого бароко.

Таким чином, тексти, які народжуються в процесі інтерпретації, служать для наступних авторів зразком і спонукою продовжувати чи повторювати інтерпретаційні експерименти. Очевидно, існують твори, які виламуються з парадигми книжности, як, наприклад, вірш Яна Жоравицького „Хто йдеш мимо, стань годину...“, але це винятки.

Досвід українського барокового віршування сповна свідчить про те, що інтерпретація має свою історію і що ця історія творить традицію[4]. Досвід також засвідчує існування в часі трансмісії й у часі інтерпретації третього глибинного часу. Вписаний у багатство сенсу, він, цей час, оприявнює перетин двох часовостей — трансмісії й інтерпретації[5]. Назвемо його, за Полем Рікером, „часом самого сенсу“. Таке явище, обтяжене реальними проблемами, спостерігаємо найперше в колі острозьких книжників, згуртованому характером релігійного життя з усіма його протистояннями, а також працею над перекладом Святого Письма.

Вірші й передмови до Острозької Біблії виразно об'єднує мотив „народжености з висоти“, що його розуміння викладає Ісус Христос у розмові з Никодимом (Ів. 3, 3, 5). І ось, у третій строфі вірша „Зри сія знаменія княжате славного“ власне цей мотив стає контрарґументом у поєдинках з ідеологічним противником:

Отсѣкай, Константине, мрак идолскія лести,
хощет бо Бог всѣм человѣком ся спасти.
И отгоняй єретиков полки умовредныя,
пріидоша бо въ мир волки нещадныя,
Иже не свыше щепится,
сіє искоренится[6].

Ширшу інтерпретацію цього євангельського сенсу подає Герасим Смотрицький від імені Костянтина Острозького: „Прийміть її (Біблію.— *Б. К.*) не як людську річ, але як духовний подарунок, який сходить з ви-

[2] Рикер П. Конфликт интепретаций. Очерки о герменевтике. Пер. с франц.— Москва, 2002.— С. 65.
[3] Там само.— С. 139.
[4] Там само.— С. 59.
[5] Там само.
[6] Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.— К., 1978.— С. 61.

сот"[7]. „Нащепленість згори" зумовлює основне правило княжого діяння — „чинити згідно з бажанням всесильного Бога, щоб сповнилося Писання"[8]. У своїй передмові Герасим Смотрицький конкретизує цей мотив двоякою практикою сприймання Святого Письма. Від Ісуса Христа належить досліджувати Писання і знаходити в ньому вічне життя. Від лукавого світу, здобиччю якого стають ненавчені й неутверджені, походить інше: „вранці приступили до господнього закону, а ввечері вже учителями називатися хочуть"[9].

У цьому контексті побожний князь — „галузка, нащеплена згори", той, хто досліджує Писання. Особливо, якщо зважити на розповідь про приготування до перекладу, про пошуки найповнішого й перевіреного джерела, а також на наполяганні, взявши „ключ совісти з вірою", перечитати передмову Герасима Смотрицького, яка трактується як двері, що ними треба входити до світу Біблії. Сам Герасим Смотрицький уважає, що передмова до Святого Письма, яка може здатися комусь дивним ділом, викликана потребою часу, коли „через недбання за гріхи і наше погане виховання розгорівся великий полумінь підступних і багатоголових єресей"[10]. Отже, досвід інтелектуальної праці тут справді стає основою для переходу між „первинним, буквальним, земним, часто фізичним сенсом і сенсом фігуральним, духовним, часто екзистенційним, онтологічним"[11]. Такий перехід якраз позначає символ галузки, нащепленої згори, що набуває у вірші виразної експансивности: жива проти неживого, справжня проти несправжнього.

Наступною значною подією була, без сумніву, і острозька книга 1607 р. „Лѣкарство на оспалый умысел чоловѣчий, а особливе на затвердѣлыє сердца людскіє, заведеныє свѣтом альбо якими грѣхами". Композиційний характер книги витримано у дусі середньовічної стилістики: прозу — дві перекладені церковнослов'янською і книжною українською мовами проповіді Івана Золотоустого — супроводжують вірші Дем'яна Наливайка.

І перед цим, і набагато пізніше українські видання практикували принцип prosimetrum(у)[12]. Однак ішлося, як про це свідчать зокрема і вірші до Острозької Біблії, не лише про розрізнення прози й поезії як двох різних типів висловлювання[13]. У кожному випадку таке поєднання виказувало якусь особливу інтенцію, а середньовічні засади часто ставали основою для тенденцій раннього новітнього часу.

Вірші з книги „Лѣкарство на оспалый умысел чоловѣчий..." мають таке виразне програмове звучання, так добре передають наміри острозьких книжників, що й назва книги прочитується насамперед з української перспективи, яка з'являється як усвідомлена потреба інтелектуальної

---

[7] Острозька Біблія. Вступи, гравюри, дослідження / Переклав о.-д. Рафаїл Турконяк.— Львів, 2005.— С. 10.

[8] Там само.— С. 11.

[9] Там само.— С. 15.

[10] Там само.— С. 19.

[11] Рикер П. Конфликт интерпретаций...— С. 60.

[12] Див.: Борисенко К. Prosimetrum в українській літературі барокової доби.— Донецьк, 2008.— 124 с.

[13] Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Пер. з нім. Анатолій Онишко.— Львів, 2007.— С. 170.

праці, активного духовного чину, одне слово, як подолання „оспалости". У пристрасній „Прозьбі чительникова о час" „окомгнення" людського віку, на яке припадає можливість щось „прочитати й учинити", поставлено над вічністю. Такий діяльний аспект людського призначення об'єднує всі чотири вірші цієї книги, що не раз давало ґрунт, зокрема й авторці цих рядків, для розмови про ренесансно-раціоналістичну, західну орієнтацію Дем'яна Наливайка.

Тим часом і сама ідея видання, і його назва були, найімовірніше, наслідком певних конотацій, насамперед, очевидно, книжного, „вичитаного" характеру. Особливо, якщо пригадати грецьку книгу Блаженного Теодорита „Лікування еллінських недуг, або Пізнання євангельської істини". Що більше, Теодорит розмірковує якраз над проблемою, яка мала неабияку вагу в українському бароковому дискурсі: наскільки знання євангельської істини зменшить протистояння між поганами і християнами[14].

Отож, певний подив може викликати передусім настроєва відмінність між віршами, спрямованими на відкриття можливости щодо світу як терену людських звершень, з одного боку. А з другого — виразно мінорний настрій щодо людських гріхів, зумовлених стихіями цього світу, що засвідчують назви проповідей: „Слово о покаянії" і „Обаче всує мятется всяк чоловѣк живый". Як узгоджуються між собою ці настрої? Якраз з огляду на творчу настанову острозького поета особливо вражає побожність, з якою він сприймає покаянні мотиви. Уже в тому різновиді геральдичного вірша на честь княжат Острозьких, яким відкривається книга, заакцентовано поєднання лицарства (як змагання з обставинами) і побожности (як прийняття обставин):

Герб кождый цноты дому выражаетъ,
звлаща, кгды ся в чом Бог не ображаетъ,
На кони рыцер з мечем значитъ мезъство,
а крест, мѣсяцъ и звѣзды — набоженство,
То обоє въ том дому кождый бачитъ,
мудрый признает, глупый — яко рачитъ[15].

Ще більше вражає прозова „Передмова до чительника", у якій Дем'ян Наливайко наголошує на „змиванні гріхів" слізьми-плачем, згадуючи про Самуїла-пророка, який бачив гріхи і злість короля Саула, плакав і сльози виливав над ним"[16]. І сам Іван Золотоустий постає в ряду тих, які плачуть над людськими гріхами — поруч зі Самуїлом-пророком, Ісаєю, Єремією. Висока оцінка візантійського проповідника пов'язана власне з тим, що його „всѣ писма наріканья и плачу наполнены". Дем'ян покликається також на пророка Ісаю, коли пише про „руїну" людську: „Нѣ машъ в нихъ цѣлости, нѣ машъ, якъ плястра приложити, отъ ногъ до головы все тѣло єдина рана". Зіставляючи ці слова з острозьким перекладом книги Ісаї („Отъ ногу и до главы нѣсть в немъ цѣлости, ни струпу, нѣ язвѣ, ниже ранѣ гниюща, нѣсть пластира приложити, ни масла, ни обязаніа")[17], попри близькість змісту, легко зауважити ознаки інтерпретацій-

[14] Флоровский Г. Восточные отцы Церкви.— Москва, 2003.— С. 419.
[15] На герб ясне освецоных их милости княжат Острозских // Лѣкарство на оспалый умысел чоловѣчий...— З друкарни Острозское.— 1607.— Арк. 1 зв.
[16] Там само.— Арк. III зв.
[17] Книга Ісаї // Острозька Біблія.— Львів, 2004.— Т. 29—30.— С. 9.

ної свідомости автора передмови. Якраз нестача „цѣлости", на його думку, зобов'язує кожного зокрема („поєдинкомъ") на „грѣхъ шукати собѣ лѣкарство". І тому можна припустити, що в острозькому контексті це означало, що не самі лише сльози і плач повертають людині цілість.

Через три десятиліття, в Острозькому ляменті 1636 р., себто у творі, який насправді констатує крах освітньої й релігійної ідеології Костянтина Острозького, ще безпосередніше проявляється той спосіб розуміння, який спирається „на сітку подієвости і полягає в тому, щоб продовжити інтелектуальну працю"[18]. Події в Острозі 1636 р. ще раз розкривають час „того самого сенсу", про який розповідає у Старому Заповіті І книга Самуїла. Заплутані причини острозької трагедії з'ясовуються через біблійний сюжет. Внучка Костянтина Острозького, яка наважилася потривожити прах свого батька в ім'я утвердження власних намірів, нагадує авторові ляменту царя Саула, який прийшов до гробу пророка Самуїла дізнатися про своє майбутнє якраз тоді, „коли то фелистимский народ преслѣдовал". Автор грубувато пояснює, чому звертається до образу Саула:

Для того я той приклад даю не от речи,
Абысмо ся им каручы умысл свій на печы
Завше пылне ховалы, бы нас тоє не поткало
Єще горшеє нещастя, нѣж ся тому стало[19].

Задум, що його треба „пильно ховати на печі",— виразний натяк на шкоду заздрости, втіленням якої став Саул. Він-бо, за словами Василія Великого, „надмір благодіянь перетворив на привід для війни з Давидом"[20].

Таким чином, для острозької інтерпретаційної практики важливого значення набуває мотивація того чи іншого прикладу, що позначено топосом „доречности-недоречности". Ознаки психологічного тлумачення, на які натрапляємо в острозьких творах, можуть вказувати також на протистояння джерел, себто на ймовірність іншого сприйняття і подій, які відбувалися, і їх письмового насвітлення.

Тим часом „солодкий овоц наук", про який згадує автор Острозького ляменту 1636 р., швидко розносився поза острозькі мури ще тоді, коли ці мури міцно стояли. Інтелектуальна присутність Острога відчувалася насамперед у Львові. Це при тому, що події львівського літературного життя значно ширше заторкнули поле християнської літературної традиції. Адже вперше у Львові спостерігаємо ранньобарокову тематичну і жанрову наповненість, завдяки якій знаходили „свій час" ті сенси, про які раніше не згадувалося цілком або згадувалося дуже лаконічно. Власне тому можна сказати, що в кожному з львівських віршованих жанрів суттєво проявилися нові грані книжности.

Спільна книжна лектура, продовження праці над перекладами писань Івана Золотоустого зумовлюють процес інтерпретації як серію нових повторень, даючи при тому можливість спостерігати за явищами „приро-

---

[18] Рикер П. Конфликт интерпретаций...— С. 82.
[19] Українська поезія. Середина XVII ст.— К., 1992.— С. 193.
[20] Василій Великий. Про заздрість // Гомілії / Пер. з давньогрецької Леся Звоська.— Львів, 2006.— С. 152.

щування“ й корегування традиції. Вірші з львівських книг представляють українські версії творів Івана Золотоустого як події оживлення традиції, занурюючи їх в умови й проблеми братського руху.

Віршований перегук між Острогом і Львовом доносить уривки полемічного дискурсу, але особливо виразно звучить тема виховання, що стає основною в наступній книзі Івана Золотоустого „Иже въ святых отца нашего Іоанна Златоустаго. Бесѣда избранная о въспитаніи чад“ (1609). Водночас легко помітити й деякі нові ознаки, які появляються в інтерпретації цієї теми. Дем'ян Наливайко наголошує на характерній для Острога шляхетсько-аристократичній спадкоємності поколінь:

Вам, шляхтам, которые маєте сыны,
Абисте за них не поносили вины,
Умѣй з дитинства вправити його въ цвѣченье,
Самъ будь єму прикладомъ в наученье.

(„До того ж чителника“)[21].

Вірші, які увійшли до книги „О воспитаніи чад“, такі близькі своїми мотивами до віршованої післямови „Лѣкарства на оспалый умысел чоловѣчий...“, що їх можна трактувати як своєрідне продовження чи дописування острозького вірша. Однак помітно сильнішим стає акцент на релігійних чинниках виховання. І нагорода батьків за добру науку дітей, яку в Острозі розуміли як успадкування й дотримання відповідного стилю життя, набуває універсальних християнських вимірів. Треба зазначити й те, що перекладний текст Івана Золотоустого набагато гостріший у цьому плані, ніж ті рефлексії, які він породжує: „Єгда бо ти не накажеши, єгда ти не уціломудриши с скверними чловеки и растлінними себе смісив и съобщивъся лукавству их под общими веден бивает закони и мучим есть всім зрящим при злоключеніи болший студ бивает пръстом показующим, всім отца по кончині онаго и не проходно єму творящим тръжище“[22].

Львівську інтерпретаційну стратегію визначає примат стилю Івана Золотоустого, новий ступінь у його маркуванні. Образ води-джерела зі вступу до „Слова о покаяніі“ — „Кто дасть головѣ моєй воду и очом моим жродло слез, пристойный єсть час и мнѣ нынѣ тоє мовити“ — набуває в цьому контексті особливого значення. Жива вода, яка струменить у словах Івана Золотоустого, дана йому і дана через нього. „Пристойний час“ настає-повторюється для українських авторів. Треба звернути увагу, що символ води як ключовий євангельський символ з'являється раніше і також, мабуть, під впливом Івана Золотоустого. У прикінцевому вірші „Просфоними“ (1591) сказано:

Агнъца Христа, яко агнъци, незлобливе наслѣдуйте,
И яко пастыри на мѣстѣ злачнѣ при водах чуйте,
Князи и властители, слово Божіє почтѣте,
Младенцов незлобивых безбожне не губите,
Пріймѣте наказаніє со страхом, яко сынове послушныи,
Да не съкрушитеся гнѣвом, яко сосуды скуделняи,

[21] Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.— С. 159.
[22] О воспитаніи чад // Пам'ятки братських шкіл на Україні.— К., 1988.— С. 52.

Священънъіи, Захарію священска подражайте,
Терпѣте от руки господня церковный бич, богокорчемніцы.

Кожен вірш львівської „Просфоними" — це, без сумніву, результат великої інтелектуальної праці, яка мала свої книжні джерела. Наведений приклад цікавий тим, що в ньому, немов у тугому вузлі, переплетені ті проблеми, які стануть предметом спеціальної уваги в окремих виданнях творів Івана Золотоустого: брак виховання, конечна потреба таких князів, володарів, священиків, учителів, які „на мѣстѣ злачнѣ при водах" чують. Попри багатоплановість і багатозначність „Просфоними", об'єднавчий сенс зосереджено в інтерпретації слів Ісуса Христа: „Пустіть дітей, нехай ідуть до мене, не бороніть їм, таких є Царство Боже" (Лк. 18, 16):

Да не посѣчет вас губительный быч, о богопротивніцы,
Пріидѣте, злонравныи, прійдѣте, законогонителі,
И научитеся от Павла вселеннѣй быти учители,
И не бранѣте,— рече Христос,— приходити дѣтем не бранѣте,
Но благочинъно коснутися их ко мнѣ пріводѣте,
Дадѣте сынов Царства Небесного научити,
Учителю неимѣющу где главы подъклонити[23].

Ці слова „Ко всѣм обще", у яких вчувається і викривальна, і погоджувальна риторика Івана Золотоустого, передусім з його Великоднього Слова, у контексті протистоянь і непорозумінь між братством і єпископом Гедеоном Балабаном, набувають ритуального сенсу: „з'єднати те, що існує поза часом з ритмом життя і пір року, а також з поколіннями, які приходять на зміну одне одному"[24].

Потік мовлення Івана Золотоустого, що порівнюється з повноводним Нілом, здатним напоїти увесь Єгипет, спрямований на „збір вірних", на відновлення невичерпности Творіння:

Борзѣй жродла Златоустого розливаютъ
И буйные потоки съ себе выпущаютъ
Злотыми струменъми. Весь ся улыскуючи,
Оплавитость вод живых обфитуючи.
Цыркелъ весь збору вѣрных вколо обливает
И вся церков повшехная ним намакает,
Вѣлкготность свою зъ наук оного беручи
И до змякченя сердца людскіе ведучи.

(„На Златоустого и до чителников")[25].

Попри помітні західні тенденції, які мали безсумнівний вплив на братське середовище, образ освіти вибудовувався у руслі візантійської поетики. Благодатна волога, даючи життя Церкві, зрошуючи її золотовидні дерева, здатна пом'якшити людське серце, розкрити його до доброї науки. Завдяки перекладові „на словенское" усе це стає доступним „цным

---

23 Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.— С. 144.

24 Рикер П. Конфликт интерпретаций...— С. 90.

25 На Златоустого и до чителников // Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.— С. 161.

дѣтєм", які опинилися при „тых вдячне бръмячих водах", здобувши свій шанс на „золоте уродженя". Високий пафос, з яким незмінно передається враження від слів візантійського проповідника, поєднується з розумінням значення цих слів для львівських „отроків":

Звлаща надъ все тоє хотячи уважати,
Жебы вас зараз въ науку заправовати,
С котрои, якъ зъ жродла все доброє походить
И пред ню человѣкъ человѣком ся находитъ.
(„О науцѣ")[26].

Стилістично й семантично ці вірші близькі до тих, що увійшли до ще однієї львівської книги: „Иже въ святых отца нашего Іоанна Златоуста. Книга о священствѣ" (1614). Хоча традиція проявляла себе знову здебільшого в повтореннях, у перенесенні готових структурних компонентів з вірша до вірша, спостерігаємо розгортання мовної тематики. Коли у вірші „На Златоустаго и до чителников" наголошено на старанному виборі текстів — „золотых ся квѣтув позщипало" — і справному перекладі, то тут, у вірші, присвяченому Олександрові Балабану, який після смерти свого брата Гедеона Балабана заопікувався виданням книги, сказано:

язык славный наш словенскій, межи многими стародавный,
Котрый нам, якъ и писмо, от Бога дарован
И ту, в нашому краю, барзѣй выполерован[27].

Отже, переклад розглядається як проба, яку достойно витримує славна, давня, від Бога дарована мова. Уже знайомі акватичні образи — „жродло вод живых", „струмѣнь золотый", „буйныє рѣки наук" — ще більше насичені світлом, підкреслюють усвідомлення високої місії священства, що „Бога найвышного з людьми в єдно зводячи", що є „свѣтом всѣм и земли солю":

Не допущаючи робацтву анѣ молю
През недбальство в душах ся людзких заплодити
И за ненаукою допустити гнити.
(„Къ честным презвитером")[28].

Прикінцевий вірш уже самою, дещо парадоксальною назвою зіштовхує різні поняття: „Богу на честь и на заздрость собѣ самуй шкодливую". Певна річ, „заздрість" — це вже топос, сконденсований досвід, що має і прикладне, і філософське наповнення, та за ним видніється образ Василія Великого.

Важливо зазначити, що в братських віршах поруч з постаттю Івана Золотоустого згадуються і Григорій Богослов, і Василій Великий: візантійська книжність і святість сприймалася як особлива єдність. Слід додати, що, незважаючи на подібну манеру віршування, яку практикували братські автори, образи візантійських проповідників не позбавлені індиві-

---

[26] О науцѣ // Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.— С. 161.
[27] Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.— С. 190.
[28] Там само.— С. 191.

дуальних рис. Памво Беринда наголошує на граничній справедливості Василія Великого — у ласці і в гніві, а його слово порівнює з мечем, з блискавкою, громом, з трубою, яка шумить „до пришестя Христова“[29]. Високі приклади священства, „неоспале око“, що стереже людські душі, стають твердинею українського духовного світу. Книга „О священствѣ“ завершує своєрідну учительну трилогію — про людину загалом, про виховання „отроків“, про виховання священиків. І образ промовляючого Івана Золотоустого постає в незмінному золотому ореолі.

У Києві 1623 р. виходить ще одна книга Івана Золотоустого „Бесѣди на 14 посланій апостола Павла“, до якої активно прилучилися тепер уже колишні львівські братчики. У вірші Памви Беринди „На Златоустого толкованіє посланій блаженнаго Павла апостола“ використано житійне передання, за яким сам апостол Павло вкладає слова у вуха Золотоустого:

Дух иже пророки къ людем прежде вѣщавый
И апостолы по томъ къ всѣм глаголавый,
Съкровенная невѣдущим открывая
И по обѣтованію так научая[30].

І знову згадуються рядки „Просфоними“: „И научитеся от Павла вселеннѣи быти учители“, які легко сприйняти за перший крок у праці над текстами Івана Золотоустого, за частинку того герменевтичного кола, яке єднало українських віршувальників, учителів і священиків.

Висновки, які можна зробити щодо функції візантійської лектури в українському письменстві, стосуються передусім особливої єдности, котру становить українська братська традиція. Інтерпретаційно-рефлексійна сутність українських віршів легко пов'язується з певними програмовими засадами, а водночас з маркуванням шляхів українського слова на основі візантійського досвіду. Втім, парадигма книжности поступово змінюється. У львівській практиці стилістика prosimetrum(у), скажімо, набуває характеру не арґументу, не прикладу, а риторичного представлення, своєрідної презентації, мета якої — безконечний пошук власної ідентичности. Після Острога українські поети більше, ніж в Острозі, стають скарбниками і збирачами традиції. Характерно, що авторство в таких обставинах досить умовне, а сама проблема авторства, потребуючи глибших спостережень, стає ще таємничішою.

Bohdana KRYSA

UKRAINIAN EARLY BAROQUE VERSES: A PARADIGM OF BOOK-LEARNING

The article attempts to trace the patterns of interpretative strategy, which became a source of Ukrainian verse creation by the late 16th through the first third of the 17th centuries. Mutual projections of prose books and Ukrainian verse texts are viewed from the standpoint of interrelation between synchrony and diachrony as prerequisites for manifestation of one or the other sense.

[29] Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.— С. 193.
[30] Там само.— С. 210.

Ростислав ЧОПИК

ВІД СКОВОРОДИ ДО ШЕВЧЕНКА
(Спроба наскрізного сюжету)

В есеях „Сковорода та Україна" і „Барокові джерела нового українського письменства" Л. Ушкалов віртуозно арґументує думку про те, що „Наталка Полтавка" є „не чим іншим, як варіацією на тему „Убогого Жайворонка" Сковороди"[1]. Поділяючи міркування ученого, відштовхнемося від них, супроводячи власними наголосами та „варіаціями".

Місток між творами — возний, чиє прізвище Тетерваковський — відсилає до „однокореневого" Тетервака зі сковородинської притчі. Тетервак був глухий до застережень Жайворонка і замалим не пропав у сітях світової марноти. Він уособлює загалом українців („всю вѣдь Малороссію Велероссія нарицает тетерваками"[2]), котрі досі не почули ранкової пісні Жайворонка (ім'я його Сабаш означає те саме, що й Варсава — син Сави, тобто це — Григорій Савич власною персоною[3]). Іншими словами, Тетервак — антагоніст Жайворонка, антисковородинець, що, однак, не вадить Сковороді вірити у його переродження, давати йому шанс „возненавидіти глупость". Цим шансом і скористається Тетерваковський — безсумнівний спадкоємець Тетервака зі своїм сковородинством „навиворіт" („арія" возного — пародійна травестія сковородинського псалма „Всякому городу нрав и права"; адже безумний світ, од якого категорично відчужувавсь автор ориґіналу, Тетерваковський сприймає як норму: він немов не почув (тетеря глуха) епіфори в кожній строфі та коди про „неформат" кришталевої совісти й розуму в тому світі). Відповідні й учинки возного. Однак у вирішальний момент він „згадує", що „от рожденія ... расположен к добрим ділам" і відпускає Наталку. Це потверджує немарність сподівань „Убогого Жайворонка" на оптимістичний сценарій розвитку „тетервацької" спільноти. Чільною ідеєю обох творів таким чином стає віра у „сродність" української людини до добра та її „несродність" до зла". Л. Ушкалов акцентує також на сковородинській „містичній візії в цьому контексті України як останнього відблиску золотого віку"[4], що нею Сковорода хоче надати своїм сподіванням глибокого ментального ґрунту, закоріниити майбутнє в минулому, коли Божа Діва Істина або ж стародав-

---

[1] Ушкалов Л. Есеї про українське бароко.— К., 2006.— С. 171.
[2] Сковорода Г. Літературні твори.— К., 1972.— С. 292.
[3] Там само.— С. 419.
[4] Ушкалов Л. Есеї...— С. 147, 171.

ня богиня справедливости Астрая, гнана звідусіль, урешті-решт, віднайшла прихисток в Україні, в домі убогих Маноя і Каски. Старенькі так їй зраділи, аж хотіли підсмажити гусака — єдине своє багатство. Але Діва просила обійтися яєшнею та кутею. Тут, в Україні, вона провела останні дні на землі; звідси, відновивши душевний мир, вознеслася на небо[5].

Цю леґенду майже всуціль зіткано з матеріалу Овідієвих „Метаморфоз“, причому обходження з ним досить довільне: до стареньких Філемона й Бавкіди („прототипи“ Маноя і Каски) насправді являлася не Астрая, котру згадано на початку поеми, а Зевс із Гермесом. То для них гостинне подружжя поривалось пожертвувати гусаком. І було це не в Україні, а „на фрігійських горбах“, „на рівнинах Пелопових“, тобто на Пелопоннесі[6]. Аби не шпортатись об недоречний у даному випадку скепсис, зауважимо, що наївне заняття — шукати „документальних потверджень“ леґендарним сюжетам. Вони мандрують із часу в час, із простору в простір, зазнаючи мільйонів „метаморфоз“, позичаючи ремінісценції одне в одного, адаптуючи їх до рідних географічних реалій. Міф — не документ якихось реальних подій, що відбувались у доісторичну епоху, але спроектоване в образи і колізії свідчення Віри („Вірив я тим дідусям (бо з якої б то речі брехали?), Що сповістили про це“,— зізнавався Овідій). Віри у те, що з Богом у хаті і в серці живуть саме убогі („они знают промысл Божій и на оный надѣются [...] аки чадо живет в домѣ у Бога“[7],— пояснював Сковорода). А що наш любомудр на місце Зевса поставив Божу Діву Істину, то це тому, що для нього важливішою за „документальність“ була віра у правдивого Бога, котрого в його краю називали аж ніяк не Зевсом.

Божа Діва Істина викликає асоціації, звісна річ, не з ким іншим, як з Божою Дівою Марією. Ячмінна кутя, що нею Маной і Каска частували свою Гостю, „от того времени, даже доселѣ [...] нашей сторонѣ есть во обычаѣ“. А коли вживають кутю? Найцікавіша ж для нас канва, на якій виткано ремінісценції від Овідія; питома сюжетна матриця, що „переформатувала“ підрядний матеріал. Пам'ятаєте старовинну українську колядку про те, як „Пречистая Діва по світі ходила...“? Спершу постукала до багатія, але той наказав своїм слугам її собаками гнати. Коли ж прийшла до бідного — зустріла гостинність. Щоправда, вечері у бідного не було, але Діві вистачило й тепла стаєнки. А по тому — Різдво! „Вставай, жінко, вставай, доки будеш спала. Вже наша стаєнка світлом засіяла...“

Неспроста „Убогий Жайворонок“ завершує хор, що виконує „Пѣснь Рождеству Христову о нищетѣ его“, фактично коляду — жанр, відповідний стану віри у диво — народження Бога на землі і в людських серцях: „Возвеселимся, а не смутимся! Днесь непрестанне всѣ христіане! Там, гдѣ Бог наш нам родися И пеленами повися, Хвала день и нощь“[8]. Той самий стан „нової радости“ — й у фінальному хорі „Наталки Полтавки“. Персонажі „начинають веселиться“, бо допіру, „полагаючись на Бога“, зуміли знайти вихід з безрадної, здавалось би, ситуації. Всі вони діяли згідно зі золотим правилом християнської етики: не вчини ближньому, як не хотів би, щоб учинили тобі. Всі виказали готовність задля добра іншого зрек-

[5] Сковорода Г. Літературні твори.— С. 302—303.
[6] Публій Овідій Назон. Метаморфози.— К., 1985.— С. 18, 148, 150.
[7] Сковорода Г. Літературні твори.— С. 301—302.
[8] Там само.— С. 304—306.

тись особистого блага (Наталка — задля матері, Петро — задля Наталки, возний — задля них обох), і Бог обдарував Благодаттю, народившись навіть у серці Тетерваковського! Тобто сталося те, що раніше, у барокові часи, утверджувалось переважно на „різдвяному“, „вертепному“, „містерійному“ матеріалі, а тепер доходить до читача-глядача через „вічні“ сюжети „соціально-побутових“, людських стосунків.

Найважливіше ж тут те, що всі полтавці виявляються добродіями з *власної* волі. Їх ніхто не примушує чинити по-Божому. Вони *самі* цього хочуть! Отака собі „варіація“ на тему сковородинського „кордоцентризму“. Адже ця „філософія серця“ утверджує торжество доброго начала в людині, вірить, що з глибини її серця вирішальний голос подає Бог, а не лукавий. Порівняймо: „Людське серце найлукавіше над усе та невигойне — хто пізнає його?“ (Єр. 17, 9). А тепер у „перекладі“ Сковороди: „Глибоке серце в людині, більше всіх і людина є, і хто пізнає її“[9]. Він і не помітив різниці! Він називає цю думку Єремії „точними його словами“! Такі „помилки“ — свідчення явищ, котрі, так би мовити, зайшли „надто далеко“, вгніздилися „надто глибоко“, стали „хронічними“... А чи навпаки: були такими завжди — коли ж зіткнулися з якимось іншим світовідчуттям — не повірили, ба навіть не припустили, що тут може бути інакше, не зуміли зректися себе задля вирозуміння чиїхось там аберацій аксіоматичного! Так дитина з нормальним зором, ще не вчувши про дальтонію, буде „перекладати“ зорові враження її носіїв „кольоровою“ мовою. Так людина, що на заклик Христа увірувала в Бога *у серці*, буде „перекладати“ цитації зі Старого Заповіту — „новозаповітно“! Чи точніше навпаки: вона буде не в змозі „перекласти“ „старозаповітно“ те, природне своє сприйняття Серця і Бога, до якого й апелює Христос і яке ще з дитинства вона сприйняла як норму. Вона буде вдаватися до (повертаємо до предмета статті) своєрідного травестіювання оригіналу — переодягання його з чужинецьких у свої, рідні духові строї; надавання йому (вдамося до сковородинської термінології) сродного кшталту.

Як відомо, „Наталку Полтавку“ Котляревський написав „у піку“ водевілю князя О. Шаховського „Казак-стихотворец“, отого самого, який, бувши у городі, подивився Петро, мало що розібравши за недоладною мовою персонажів; а полтавці, за свідченням очевидців, плювались, виходячи з театру, де „по-нашому нас і лаяно“. За позірної схожости ситуацій, характери й триб полагодження тих ситуацій в обох творах діаметрально відмінні. Як то кажуть, відчуймо різницю! У Шаховського герої не можуть дати собі ради самі. Коли акція заходить у глухий кут, з'являється „deus ex machina“ — присланий царем князь. Він карає Прудиуса і Грицька („прототипи“ Возного й Макогоненка), визволяє Семена (Петра) і цим уможливлює його шлюб з Марусею (Наталкою). Тобто всі дійові особи діють не з власної волі, а за князівським наказом; виявляються не суб'єктами акції, а „пейзанами“, маріонетками чи статистами, якими поставали персонажі „з народу“ не лише у Шаховського, а й загалом — у творах представників європейського та російського класицизму. Замість природного християнства, що формує модель поведінки персонажів „Наталки Полтавки“, у Шаховського маємо ієрархічну модель суспільного

[9] Сковорода Г. Байки харківські // Сковорода Г. Твори: У 2 т.— К., 1994.— Т. 1.— С. 157.

устрою, що уповає не на Бога у серці, а на „бога з машини“, наділеного „височайшими“ контрольно-ревізійними повноваженнями. Отакий собі побутовий сеанс „генерального мордобитія“.

Одне слово, „нечепурно, що москаль взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю і не знавши обичаїв і повір'я нашого“[10]. Котляревський уже знав їх добре, про що свідчить, звичайно,— сценічний успіх „праматері української сцени“, її „вічна молодість“, непроминальність запиту на неї серед українців. Цікаво, що в якомусь іншому випадку альтруїстичний учинок Тетерваковського міг би сприйматися як ідилія (читай — ілюзія): ой, нечасто в реальнім житті „волк“ із власної волі відпускає „младую ягницю“ (О. Шаховський, „запускаючи“ князя, міркував саме так). Але от парадокс: у „Наталці Полтавці“ все сприймається „за Станіславським“, на — „вірю“! Тут детоновано якісь правдиво ментальні струни, відслонено справді народний „горизонт сподівань“, створено образи-матриці української дівчини, українського парубка, українського розв'язання життєвих колізій, на які взоруватимуться наступні покоління українських письменників. А що це, як не класицизм? „Лише“ з однією поправкою: це класицизм, що бере за зразок християнський спосіб життя, на відміну від свого імперського відповідника, естетичної підпори монархічного устрою, котрий мав за архівзірець, ну, звичайно ж, „Енеїду“ Вергілія.

Чи дивно, що, вивертаючи її „наизнанку“, Котляревський здобувся на результат, безпрецедентний у контексті інших травестій цього твору. Він не лише виростив „живой цветок“ (на противагу, скажімо, „тряпичному изделию“ від Осипова чи Котельницького), а й утвердив новий український „канон на базі антиканонічности“[11]. Якщо й справді, хай не все, а бодай дещо, пізнається у порівнянні — це саме той випадок. „Два світи — два способи життя“, сконтамінувавши в одному творі, справили вибуховий ефект — вибух сміху, природа якого полягала в абсолютній несумісності тих світів, антисвітів — українського та імперського, „римського“. „Числівникові“ подробиці значення не мають: а чи перший той Рим, а чи другий, чи третій. Бо ж пиха і гординя — вони й у Римі пиха і гординя, і тримався той Рим не на величі людських устремлінь, а на догоджанні найнижчим, мізерним інстинктам. У ролях богів і богинь, царів і царенят — персонажі з єством базарних перекупок, м'ясників, нікчемних „дряпічок“. „Так отсе то та богиня?! Лишенько з тобою!“ — згодом вигукне Шевченко у „Сні“, називаючи речі, травестовані в „Енеїді“, уже власними іменами. Царська *видимість*, що під „пиндючливими“ шатами „порожньої зарозумілости“ ховає плебейську *невидимість*; і навпаки — голодранці, що викликають симпатію, „смішні обличчя з прихованою дільністю“, волоцюги-герої.

Цитовані щойно ремінісценції — аж ніяк не з якогось дослідження про „Енеїду“, вони — з передмови Г. Сковороди до „Байок харківських“: „Нерозумну пиндючливість зустрічають за зовнішністю, випроваджують зо сміхом, а розумний жарт поважний вінчає кінець. Немає смішнішого, як розумний вигляд з порожнім нутром, і немає нічого веселішого, як

---

[10] Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи.— К., 1982.— С. 242.
[11] Грабович Г. Семантика котляревщини // Грабович Г. До історії української літератури.— К., 1997.— С. 329.

смішне обличчя з прихованою дільністю [...] Не любі мені ця порожня зарозумілість та пишна пустеля, а лише те, де зверху нічого, а всередині — щось, зовні брехня, а всередині — істина!"[12]

Як бачимо, бурлескно-травестійне осміяння „пихатого, самовдоволеного, штучного і в остаточному підсумку „нелюдського" світу нормативного імперського суспільства та нормативної канонічної літератури", поповнене в „Енеїді" як її „основна функція" (за Г. Грабовичем), легко лягає в парадигму сковородинського „розумного жарту" над „несродністю" (лейтмотиву „Байок харківських"), так само легко, як допіру „чільна ідея" „Наталки Полтавки" продовжувала утвердження „сродности" українців до добра (в „Убогому Жайворонку").

Ідея „сродности" — ключова у філософії Сковороди. Її гасло „ключ до всього: пізнай себе", виходячи зі змісту головних праць, можна переформатувати на „ключ до всього: пізнай свою сродність". Хрестоматійно цей символ віри сковородинства редукується до „ідеї сродної праці", котра витлумачується поверхово, на рівні „профорієнтації" старшокласників. Тим часом, Сковорода закладав у поняття „сродности" глибинний онтологічно-екзистенційний сенс, розуміючи його як пункт перетину волі людини і Бога, точку відліку життя у Бозі, у с-часті (адже Бог — найважливіша *частина* людини); коли ти вже не сам „що вб'єш, те в'їдеш", але Він благословить і спрямовує кожен твій крок, роблячи „потрібне неважким, а важке непотрібним". Того ж року, що й „Убогого Жайворонка" (1787) Сковорода написав ще одну підсумкову притчу „Благодарний Еродій", де є відомий кожному школяреві заклик „не вчити яблуню родити яблука", а лише допомогти їй звільнити, реалізувати оту силу росту, котра в неї від Бога. Надурити, вдавшися до насильства над природою (мавпуванням „несродного", зате вигідного з погляду марноти марнот, намаганням зайняти „хлібніше" місце на щаблях суспільної ієрархії etc.), ні Його, ні себе не вдасться, бо тоді не ростиме, і квит. Бог — розумний суддя-садівник: на яблуні вродять лише яблука, грушки на вербі — неможливі. Коли ж власну „сродність" упізнано адекватно, тоді станеться диво, бо воно ростиме „само". Ти лиш „асистуватимеш", розкошуючи в Бозі, зазнаючи справжнього щастя. Навчити людину бути щасливою — мета сковородинської філософії. А тепер...

„Коли хочеш буть щасливим, То на Бога полагайся. Переносъ все терпеливо, і на бідних оглядайся" — хіба не про це співають персонажі п'єси І. Котляревського у фінальному хорі? Вони віднайшли „рецепт щастя", і тому „начинають веселиться", перебувають у стані „різдвяної" (див. попереду) „веселости серця" (на цей стан як нормальний, камертональний для серця людини уповав любомудр, виганяючи „біса, званого смутком, тугою та нудьгою"; ще й Христа „єретично" називав Епікуром тощо). Кода „Наталки Полтавки" — апофеоз істини для „*доброї* Наталки", „*доброго* Петра", яким „Бог велів" „заслужить прозвище *добрих* полтавців", як і доброму (тепер уже) возному, споглядаючи метаморфозу якого Микола вигукує: „От такові-то наші полтавці! Коли діло піде, щоб *добро* зробити, то один перед другим хватаються". Частота вживання епітета, позначеного курсивом, майже тавтологічна. „Добрість" для І. Котляревського — то природне християнство, спроектоване в життєву практику,

[12] Сковорода Г. Байки харківські.— С. 157.

екзистенційний вимір світоглядної засади його земляків, „ідентифікаційний код" українців. „Нехай злії одні плачуть, бо недобре замишляють. А полтавці *добрі* скачуть, Не на зло другим гуляють". Усі вони — в ейфорії, адже сталося диво: Бог віддячив добром за добро („Бог з'єдиняєть вас чудом, нехай вас і благословить своєю благостію..."); Бог заохотив „кордоцентричний" вибір („Терпилиха (в сторону). Добрий Петро! Серце моє против волі за його вступається!"[13]). Вибір на користь Добрости був правильним. Як же не возвеселитись у час торжества „Справжньої Добрости"! Отут „зав'язка" переходить у „розвиток дії".

Щойно ми покористали з титулу поетичної алегорії П. Гулака-Артемовського, його дебютного твору. „Справжню Добрість" написано в Харкові 1817 р.— тоді ж, коли Котляревський працював над своєю п'єсою (прем'єра — в Полтаві, 1819). Тобто ніхто ні у кого безпосередньо не „позичав"; як то кажуть, ідея витала в повітрі. Й неозброєним оком видно, що предмет медитацій обох письменників — той самий. Лишень П. Гулак-Артемовський на кількох сторінках розвиває те, що вмістилось у кількох строфах фінального хору „Наталки Полтавки" — так би мовити, прикладний аспект „Справжньої Добрости", ту „веселість серця", котра є її неодмінним супутником, індикатором на вияв, є вона чи не є: „Хто Добрість, Грицьку, нам намалював плаксиву, Понуру, мов чернець турецький, і сопливу, Той бісів син, коли не москаля підвіз, Той Добрості не зна, не бачив і не чує, Не пензлем той її, але квачем малює. Той Добрість обікрав. Не любить Добрість сліз; Вона на всіх глядить так гарно й веселенько, Як дівка, од свого ідучи панотця До церкви — до вінця, Глядить на парубка, мов ясочка, пильненько..." І далі — ще цілий ряд прикладів на потвердження думки, що не варта впадати у смуток, навіть терплячи лихо, варта жити без сліз „веселенько" — у стані „Справжньої Добрости", що „серце їй, що тьох, знай шепче, що Той є, Хто за терпіннячко спасіннячко дає. Зна Добрість, що який Бог змочить їй свитинку, Той висушить з неї останню капелинку, Що Бог не мачуха: хоч трошки й поскубе; Та вп'ять пожалує, пригорне до себе"[14].

П. Гулак-Артемовський — чи не найталановитіший представник так званої котляревщини; а, може, єдиний „по-справжньому" талановитий. Не дивно, що його творчість — своєрідний місток між І. Котляревським („на вході") та Г. Квіткою-Основ'яненком („на виході"). Адже Грицько, до якого апелює автор „Справжньої Добрости" (підзаголовок: „Писулька до Грицька Прокази") — не хто інший, як він, під ту пору редактор „Украинского вестника", а ще — давній приятель Гулака („Послухай, Грицьку, лиш! Чи це тобі втямки, Як зійдуться, було, до тебе парубки, А ти, було, й звелиш граматку їм читати..."[15] — ностальгійно у тексті алегорії, про яку мовиться). Хрестоматійною стала „Супліка до Грицька Квітки", якою Гулак супроводив свого „Рябка" — казку „Пан та собака", сподіваючись на публікацію та розуміння. І ще не менш хрестоматійний — „спор", що виник у Квітки на початку 1830-х рр. із „одним неверующим" (Гулаком), унаслідок чого Григорій Квітка став Грицьком Основ'яненком — основоположником української прози (до того без особливого успіху писав хіба

[13] Котляревський І. Поетичні твори...— С. 248—250.
[14] Гулак-Артемовський П. Твори.— К., 1964.— С. 37—38.
[15] Там само.— С. 41.

російські п'єси та „малороссийские анекдоты"). Тобто пояснити те, що відбулось „на містку" між І. Котляревським та Г. Квіткою-Основ'яненком і означало вихід українського письменства із зачарованого кола винятково бурлескно-травестійної манери на нові обрії розвитку,— то пояснити світоглядну специфіку метаморфоз П. Гулака-Артемовського: від апології „веселенької" „Справжньої Доброcти" до розчарування „в тих можливостях української поетичної мови, які недавно сам утверджував"[16], до зневір'я й загалом — у креативній спроможності української душі.

Найпростіший варіант пояснення того, що сталось,— уявити собі стан людини на Різдво й по Різдві... Масниці тривають, адже стартовий імпульс до перманентного святкування санкціоновано найвищою Радістю; сльози — гріх у час торжества (певно, Григорій Квітка вже тоді (1817) виявляв свою схильність до „сентиментів", раз бадьорий Гулак філософує на цю тему персонально для нього). Однак поступово „різдвяна" тональність переходить у „веселеньку": сміх стає самодостатнім, „інтермедійним"; забуває, з якого приводу все почалось. Якщо „Справжня Добрість" не боялася смерти, уповаючи на „спасіннячко" після неї, Божу віддяку за кришталеву совість і добрі діла, то мотивація, застосована „До Пархома", вже значно простіша: „Чи будеш жить, чи вмреш, Пархоме, не журись!.. Журись об тім, чи є горілка!.." Епікурейство з духовного виміру переходить у суто „тілесний", „пияцький", а далі — у блазнюваті філософування „Гараська" („Оди Горація") про швидкоплинність життя, спровоковані елементарним... похмільним синдромом. Вони, безперечно, талановиті (згадаймо, як їх похваляв Сокира з Шевченкових „Близнецов") і стилістично нагадують продовження безконечного застілля, початого в „Енеїді" („Уже нема його й на світі нічого кращого, як (царство небесне) Еней в нашій одежі...") „Еге! Та ба!"[17] — хіба стилістично. Блазнювання Котляревського — засіб, що, обіч самоприниження (до речі, здорового, запорозького: з посміху люди бувають), давав змогу осміяти справжню гординю, найбільший гріх; сказати владоможцям оту найважливішу правду, право на що мав лише юродивий, блазень. Його „Енеїда" опускає й глузує з того, що „Енеїда" Вергілія підносила й прославляла... Блазнювання Гулака-Артемовського натомість спрямоване тільки на себе. Його Гарасько відрізняється від римського Горація приблизно так, як ото б козачок, наслухавшись „панських" медитацій на вічні теми, взявся й собі по-своєму пащекувати про те ж і смішити панів отакою невідповідністю. Інтермедія затяглася, карнавал розгулявся, забувши, що по Масницях настає час Великого посту. Г. Квітка-Основ'яненко відчуває, що то — його час.

53-літній (!) російський автор зважується дебютувати по-українськи з отими своїми „сентиментами" („доказать", „что от малороссийского языка можно растрогаться"[18], написати таке, „що, читаючи, слізоньки тільки кап, кап, кап"[19]), на які не зволяв собі права в час Різдва — час „Наталки Полтавки" і „Справжньої Доброcти". „Спор" з „неверующим" Гулаком — тільки привід, і мовний аспект — лише верхівка айсберга. Причина — у

[16] Айзеншток І. Петро Гулак-Артемовський // Гулак-Артемовський П. Твори.— С. 27.

[17] Там само.— С. 49.

[18] Квітка-Основ'яненко Гр. Твори: У 8 т.— К., 1970.— Т. 8.— С. 140.

[19] Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Твори: У 7 т.— К., 1981.— Т. 7.— С. 112.

відчутті загрози деґрадації українського духу, якщо інерція карнавалу триватиме. Це відчуття підсвідоме. Розумом Г. Квітка не відає, що творить. Через те веде мову тільки про мову (даруйте за каламбур), через те в передмові до написаної на „спор" „Марусі" висловлює міркування у стилі „Справжньої Добрости": радить своїм читачам не впадати у тугу по втраті найдорожчих людей, бо ж „Господь небесний нам як отець дітям", „коли і пошле за гріхи яку біду, то він же і помилує"; і коли кого рано візьме — „посадить біля себе, та й приголубить, і поніжить, і чого воно забажа, усього їй дасть"[20]. („Так Добрість квапиться із світу в домовину, Терпить нудьгу, біду, пропасницю й гостець, І так попа [...] жде в останню годину, Як на Великдень всі червоних ждуть яєць"[21].) Аж смішно, коли б не було так сумно. Бо далі слово перебирає Грицько Основ'яненко.

Його завдання — діаметрально супротивне настановам Григорія Квітки, перебуває з ними в обернено-пропорційній залежності. Наскільки першому важить заспокоїти-втішити читача, настільки другому — добути у того сльози, „сентиментальні" жалощі по передчасно згаслій Марусі... Чиє слово останнє — „секрет Полішинеля". Люди плачуть, цілковито забувши про якісь там авторські заклики у передмові. Поразка Григорія Квітки стає перемогою Грицька Основ'яненка, а „Маруся" — його найкращою повістю (сам визнавав це, заповідаючи собі епітафію: „Він написав „Марусю"). Найкращою, власне, тому, що в інших „сентиментальних" повістях вирішальний голос був переважно за Григорієм Квіткою — „Божою дитиною" (перефразуємо титул однієї з них), котра свято вірить у те, що Бог, як батько, „за терпіннячко спасіннячко дає", причому не тільки на небі, а вже тут, у земному житті: віддячує добром за добро („Роби добре — добре буде"), допомагає відновити справедливість („Козир дівка"), милує і прощає необачні гріхи („Сердешна Оксана"); а коли все ж трапляється непоправне („Панна сотниковна", „Перекотиполе"), то не може бути, аби „злодей не миновал должного".

Ці й подібні до них сюжети полишають враження розумно влаштованого, контрольованого „згори" світу, а точніше, світу, зорганізованого у спосіб патріархальної драбини: Бог-отець — цар-батюшка — батюшка (піп) — губернатор („і батько, і отець, і благодітель") — батько родини. Людині слід прийняти цей порядок як даність, хвалити Бога за нього й не ставити під сумнів „безперебійність" чинности усієї вертикалі. У повістях, перелічених щойно, того сумніву й не виникає. Інакше в „Марусі". Тут система дає збій, і герої опиняються віч-на-віч з проблемою, котрій лише зазирнули у вічі. Досі Бог милував... І був поступливим „возний".

Квітчині Маруся й Василь — мов Наталка й Петро, котрим не пощастило. Те, що вчували, до чого морально себе готували персонажі І. Котляревського (Петро: „А за мене одправ панахиду", Наталка: „І моїй жизні конець недалеко"[22]), впало на голови Марусі та Василя. Квітка підхоплює нитку колізії за крок до моменту, коли „возний" мав зазнати метаморфози. Та цим разом дива не сталося. Рішення прийняло не серце, його прийняла власне ота патріархальна свідомість, що устами Наума Дрота відмовляє закоханим у благословенні. Сучасним студентам ніяк не вда-

---

[20] Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Твори: У 7 т.— Т. 3.— С. 22.
[21] Гулак-Артемовський П. Твори.— С. 41.
[22] Котляревський І. Поетичні твори...— С. 248.

ється погодитися з думкою О. Гончара про те, що старий батько — „мудрий життєвим досвідом“[23]. Справжня мудрість не вихоплює з вогню, аби кинути в полум'я: цей чоловік остерігався соціального дискомфорту, якого зазнає його донька, ставши солдаткою; однак йому й на думку не спала значно більша загроза — дискомфорту душевного, якого вона просто може не пережити, що й сталося. М. Костомаров писав, що „Маруся — это малороссиянка древнего века, живущая в новом [...] Это девушка доживающей Малороссии“[24]. Я б переставив місцями означення: Маруся — це українка з „новим“ серцем; і їй доводиться мати справу з „доживающим“ „древним веком“, котрий ставить „закон і порядок“ понад „кордоцентричні“ вибрики „лукавого“ серця. „А знаєш ти, голово, що батько лучче бачить твоє щастя, чим ти? Ти молода, дурна! Лягай же, дівко, спати; завтра будеш старіша, чим сьогодні, а від того і умніша“[25].

Для „давньої“ свідомости й відповідно „давньої“ літератури „сердечних“ проблем узагалі не існувало. З ними можна й слід було давати раду самотужки, у загальнім контексті приборкання пристрастей, земних почуттів. Але що ж робити, коли ці почуття аж такі: „Таточку, голубчику, соколику, лебедику! Матінко моя ріднесенька! Утінко моя, перепілочко, голубочко! Не погубляйте свого дитяти [...] Хоч один годочок дайте мені з Василечком прожити, щоб і я знала, що то за радість на світі!..“?[26] Це ж крик ягняти, уготованого на заклання! Та для рідного батька — це хіба що набір метафор, молодечий „сентименталізм“, він не вірить, що від любови можна померти! Коли стається *обіцяне прямим текстом* — читач зазнає культурного шоку: „символ віри“, на якому впродовж століть тримався патріархальний світогляд, більше не чинний; батькова „мудрість“ більше не береже, а штовхає в могилу. „Сентиментальна“ героїня опиняється в тектонічній розколині, в „коридорі“ між старою та новою епохами („тілом“ — у старій, а душею — в новій). У коридорі часті протяги. „Сентиментальна“ героїня застуджується й помирає.

Єдине, що може утруднити постановку цього діагнозу,— момент певної випадковости, пов'язаний із Марусиною застудою (не метафоричною, а тією, од якої тоді ще не винайшли пеніциліну) та немудрою інерційністю Наума Дрота. Цей момент Квітка-Основ'яненко усуває у повісті „Щира любов“, головна героїня якої вже обходиться без „допомоги“ батька й хвороби, а поповнює все сама, концептуально і гарантовано: сама відправляє коханого (бо він — представник іншого щабля „святої“ ієрархічно-кастової драбини); сама напинає очіпок, беручи шлюб з „рівним“ нелюбом; „сама“ й помирає, полишаючи у сучасного читача враження повної „клініки“, дикого спотворення уявлень про справжню любов, *щиру* (?) любов... Пробі! Той, кого бідна Галочка так „щиро“ прагнула ощасливити, „вдарив себе рукою по голові і вибіг з хати. Тільки вони його і бачили, і нічого не чули про нього ніколи...“ Певно, пропав сердешний десь по світах, згас від туги, як Марусин Василь, „від суєти не збавивсь...“

---

[23] Гончар О. І. Григорій Квітка-Основ'яненко // Історія української літератури: У 2 кн.— К., 2005.— Кн. 1.— С. 161.

[24] Костомаров М. І. Обзор сочинений, писанных на малоросийском языке // Костомаров М. Твори: У 2 т.— К., 1967.— Т. 2.— С. 386.

[25] Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Твори: У 7 т.— Т. 3.— С. 54.

[26] Там само.— С. 51.

Прикметно, що сам письменник, попервах, не бажав смерти Галочки. Кінцівка була щасливою, ба навіть „веселенькою". „Весело мені і те, що він мені дякує, що зробила для нього моя щира любов"[27]. Це Галочка про Семена Івановича вже по тому, як вони розійшлись, як спливло чималенько літ, щасливих і для неї, й для нього... П. Плетньов не схотів друкувати цього „гепі-енду", вважаючи, що жертва Галочки — „уже и предел всего, что может вынести слабая природа человека"; тобто, що *людині* пережити таке не під силу. Квітка погодився (у другій редакції: „Себе не змогла, не здужала зберегти... Я старалась... не змогла... я чоловік!"), визнавши, що „веселенький" фінал „как-то унижает чувство ее, неприличен, недостоин ее, показывает деревенскую бабу, все истребившую из души; как увидела себя хозяйкою, матерью — все забыла. Перестаешь любить ее, принимать в ней участие, в другой раз не захочешь читать ее"[28]. Тобто Галочка *мусила* вмерти, незважаючи на зусилля письменника „порятувати" її. З *таким* серцем за такого світогляду *люди* не виживають.

Цікаво, що ту саму перемогу Грицька Основ'яненка над Григорієм Квіткою спостерігаємо і в бурлескно-травестійній „Конотопській відьмі". Задумавши її як сатиру на забобони своїх земляків — „славних прадідів великих правнуків поганих" („Топление (мнимых) ведьм при засухе не только бывалое, со всеми горестными последствиями, но, к удивлению и даже ужасу, возобновленное помещицею соседней губернии"[29]), письменник в один із моментів повісти, а властиво у той, котрий мав стати моментом істини („відьма" йде на дно — відьом не буває — забобонних Забрьоху і Пістряка осміяно), „забуває" стартову засаду і впродовж „решти" повісти (а це більша її частина) переконує читача у *реальности* відьми: її здатности чарувати, гіпнотизувати, закохувати-розкохувати... Все й справді відбувається, мов на відьмине повеління; а отже, нічого дивного в тому, що Забрьоха, замість іти у похід, узявся полювати на відьом. Хіба та, котрій під силу літати й хазяйнувати у душах, не здатна поховати хмари у горщик, спричинивши посуху? Спохопився аж тоді, коли повість була завершена, й дописав „Закінченіє" (пришив білими нитками) про те, що відьмина сила, мовляв, ненадовго. Та ба, ніхто не пам'ятає „Закінченія". В останньому кадрі на незабудь — Забрьоха з рябою Солохою яко свідчення торжества її всемогутности Відьми. То вона напустила на бідного Квітку оте наслання...

Внутрішня суперечність уже літнього на той час (1830-ті рр.) Квітки-Основ'яненка ним самим не визнається, залишається поза кадром, у міжряддях, листуванні, коментарях. Натомість у його молодших сучасників-земляків — романтиків харківської школи оця суперечність поміж раціональною засадою і „кордоцентричними" поривами із самого початку виходить на авансцену, задає тональність, стає головною проблемою. Духову іпостась переважної більшости „дошевченківських" романтиків унаочнює найперша балада найпершого з них (звісно, хронологічно) „Молодиця" Л. Боровиковського. Її відкриває епіграф з Вергілія: „Надмірна

---

[27] Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Твори: У 7 т.— Т. 3.— С. 474.
[28] Там само.— С. 470.
[29] Там само.— С. 462.

любов, до чого тільки ти не призводиш смертне серце?"[30] Ключове слово — „надмірна". В ньому осуд і застереження: не роби, як ота молодиця, не люби, як вона. За потопленням нещасної жінки у хвилях Псла автор мов спостерігає з безпечного берега, а відтак, описавши побачене, бере його „в рамку" і чіпляє на неї моралізаторський ярличок. Те саме — у „Чарівниці", „Марусі". Попервах, захопивши читача розкішною фольклорно-етнографічною фактурою, письменник усе ж далі не забуває його осмикнути, застерігши самому не „гадати під Новий год" (бо присниться всіляка чортівня), не ходити до ворожки „втоптаною дорожкою" (бо ж „чарами верховодить нечистая сила"). Вочевидь, причиною означених дій і страхів — „надмірна" любов. Романтики пишуть про неї, „ведуться" на її поклик, та водночас панічно бояться її. „Очи черные, очи страстные, Очи жгучие и прекрасные, Как люблю я вас, как боюсь я вас, Знать, увидел вас я в недобрый час" — найвідоміший у світі романс устами Є. Гребінки пояснює, „що було на серці" українських романтиків тієї пори. Йому вторить „Бандурист" О. Афанасьєва-Чужбинського: „Ты, как явор, стройна, Ты, как небо, ясна — Да боюсь тебя, прелесть девица: От полуночных трав, От ужасных отрав Ядовитый твой взор, чаровница!"[31]

„Не ходи, Грицю, на ту улицю, Бо на тій улиці — дівки чарівниці..."[32] Однак романтичні герої таки „ходять на вечорниці". Мов начитавшись „малороссийских повестей Грицка Основьяненка" і оплакавши долю своїх „сентиментальних" ровесниць, що цуралися вечорниць (Маруся: „Будьте ласкаві, сестрички, голубочки, не ходіте на теє проклятеє зборище! Та там нема ніякісінького добра; там усе зле та лихеє!"[33]), слухняно корилися „мудрим" батькам та батюшкам із їх патріархальними резонами та все ж так і не зазнали „що то за радість на світі" — романтичні герої не хочуть здаватись без бою: вони вже не тільки люблять усім серцем, „до смерти", але й борються за любов, розуміючи її як органічну потребу людини. Тільки от, автори їх розуміють це зовсім інакше — яко щось гріховне, не-Боже, ба й... анти-Боже.

Ту саму дивовижну амбівалентність романтики демонструють, припадаючи до другого (після фольклору) з головних джерел свого натхнення — національної історії. „Люлька в роті зашкварчала, Шабля в ніжнах забряжчала; Шабля різанину чує, Люлька пожари віщує" — все захоплено-„романтично", доки „Палій" Л. Боровиковського „вихрем мчиться за Украйну", доки тільки метафорично сприймаєш рядки, де він „у лісі — врівні з лісом, ніччю — перевертнем бісом". Але ось — ложка дьогтю, фінал-коментар: „Ще й не мріло, не світало, Польщі край — як не бувало... У Палія на причілку Крикнув півень на засіку „Кукуріку!"[34] Отже, й справді Палієва робота триває, доки півень мовчить? Ой, не Божа робота...

А погляньмо на „Корнія Овару" від І. Срезневського — „думку" про те, як поконтрактувався козак Корній Овара з бісом, і що з того було". Ось що було: вирішальним арґументом біса, аби Корній не лякався грядущого пекла, виявляється перелік „чесного товариства", що у пеклі гос-

---

[30] Українські поети-романтики. Поетичні твори.— К., 1987.— С. 38.
[31] Там само.— С. 247.
[32] Там само.— С. 61.
[33] Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Твори: У 7 т.— Т. 3.— С. 25.
[34] Українські поети-романтики...— С. 72—73.

подарює: „Гай, гай! Вже нічого казать: Така кравчина хоч на ляха: І верховодить нашу рать Старий Богданко-сіромаха. Коли що він тобі не люб, Є в нас Сірко і Дорошенко. І з Бруховецьким Лизогуб, і з Пушкарем Лінчай Кравченко. Мазепа в нас ганчірки пре, Латає кунтуші Виговський, Тетерю Полубіток тре, А кашоваром Розумовський“[35]. Щось подібне через кілька десятиліть, мандруючи пеклом, узріватиме П. Куліш. Але Куліш буде тоді вже у стані більшою мірою „недужости“, аніж „великости“ духу (за І. Франком). І. Срезневський же — при доброму гуморі, цілком серйозно прописує за відомством чорта чи не всіх чільників славної „запорозької старовини“, в яку до безтями залюблений. Що ж було причиною їхнього „контрактування“? Чи не та ж таки „надмірна“ любов до України, небажання змиритись із її „бездольною годиною“?

Бачить рідну історію не так Великодньою, як Варфоломіївською ніччю й „дошевченківський“ М. Костомаров. Дух її темряви — демонічний Лисенко („Переяславська ніч“) „з труни уставшим“ привидом уособлює криваву минувшину, де, скажімо, Петро Дорошенко „Хмельницького волення допевняв і, як той звір, увесь в крові облитий, З поганцями Вкраїну рабовав“; де „лукавий наш Мазепа, Ч'є мення вам тепера гидь і страсть Зворушився — та й піднялась халепа, Поквапились добуть або пропасть!“; де „завзятий гайдамака [...] до смерті все сусіднє забивав“[36] і т. д.; і хіба Полуботок заслужив комплімент за наївно-дитячу сміливість... Проквиливши все це зневір'я, „Дід-пасічник“ „набік похилився; І кобзонька додолоньку з брязком покотилася, і пісенька не спітая у вітрі розлетілася...“ Такий же фінал у „Смерті бандуриста“ — візиткового твору Костомарового побратима А. Метлинського (чого вартий лише його псевдонім *Могила*). Старець кидається у Дніпро разом з бандурою, „бо вже наша мова конає“, а з нею пісня... З тим бандуристом Костомаров ототожнить самого Метлинського у присвяченім йому вірші „Співець“ („Ох, тим молодий співець не співає, Що рідная мова, як свічка, сконає!“[37]) — і як у воду загляне: співець могил і смертей таки накладе на себе руки, доконавши написане „життєвою практикою“; ставши втіленням „романтичної туги“, у тенетах якої метлялись його сучасники. Всі вони поділяли песимістичний сценарій майбутнього української справи. До того, чим займалися (укладання історії, збирання фольклору), ставились, як до музейної експедиції, поспішаючи зафіксувати свідчення „останніх із могікан“. Для М. Костомарова Полуботок „був українець останній“, Квітчина Маруся — „девушка доживающей Малороссии“; а сам він — Ієремія Галка; птаха смерти, у якої до того ж ім'я найрозпачливішого з пророків. Він оплакує *приреченість* рідного краю, од якого за гріхи його блудних синів одвернувся Бог.

Криза „кордоцентричної“ традиції „станом на“ 1830-ті рр. очевидна. „Романтики“ гірко тужать за милою їхньому серцю українською старовиною (і в суспільно-політичному, і в етнографічно-побутовому вимірах), однак невблаганно втрачають віру в сакральне підложжя національного руху, в Боже благословення носіїв української вдачі й мови, у святість суверенних поривів українського серця. Бог — не з тими, які „поквапи-

[35] Українські поети-романтики...— С. 92.
[36] Там само.— С. 146.
[37] Там само.— С. 151.

лись добуть або пропасть“ у кривавій борні за Вкраїну, але з тими, хто простягає руку замирення її віковим ворогам (заклики о. Анастасія з „Переяславської ночі“ М. Костомарова); хто тримає руку „московського царя“, що „як батько“ „за своїх дітей“ за нас уступався („Дід-пасічник“); хто допомагає йому „Москву *святую*“, що „як *божая* свічка, огнем зайнялася“[38], з-під ворога визволяти („Пожар Москви“ А. Метлинського). Бог не з нами — Бог з ними... Бог не з нами — Бог проти нас. От з чого справжній розпач! Серце, у якому (гадалося) живе істина, вичерпало ресурс леґітимности. Дали йому волю, а воно завело... в обійми лукавого.

Неспорадичність, невипадковість, ба навіть неметафоричність цього персонажа в драмі українського духу тих часів, найпоказовіше унаочнює парадоксальний алгоритм творчости М. Гоголя, що ми спробували показати у студії „Гоголь — Ґоґоль — і чорт“[39]. Тут зазначимо лишень, що через власну геніальність, природа якої до того ж була гротесковою, пародійно-бурлескною, Гоголь довів до абсурду той самий страх перед чортом, що був травестійною тінню любови до Бога; той самий, що вже почав заповзати у душі його сучасників-земляків. Із тіні того страху їх виведе Т. Шевченко. Адже істина (за любомудром) — це те, що виходить із-тіні.

Ми лише увійдемо в Шевченкову творчість; лише „на вході“ позначимо точки дотику „розвитку дії“ і „кульмінації“. Погляньмо: „Причинна“, найперша балада Шевченка — і „Молодиця“, найперша у Боровиковського й загалом в українському романтизмі. Один і той же мотив, у центрі якого — один і той же (здавалося) образ. Тільки от враження, яке справляють ці твори на читача, чомусь зовсім різне, як незрівнянно різні за силою плину: Псьол, що „стогнав і клекотав“ у „Молодиці“, й Дніпро, що „реве та стогне“ в „Причинній“; як незрівнянно різні потуги ліричного струменя, що випливають із серця „нормального“ й геніального. Як пам'ятаємо, Л. Боровиковський дистанціюється від своєї героїні, залишаючись на узвишші епіграфа про „надмірну любов“, яка доводить „смертне серце“ до гріха самогубства. Він застерігає свого читача від такої пристрасти, бо ж вона боже-вільна — „вільна“ від Бога — причинна...

„Така її доля, о Боже мій милий, За що ти караєш її молоду? За те, що так щиро вона полюбила Козацькії очі? Прости сироту...“ Шевченко не дистанціюється і не судить. Він — не на березі, а в стихії, разом зі своєю героїнею; і звідти, de profunclis її недолі, благає Бога простити її, ба навіть дорікає Йому риторичним „за що“? Ту саму бінарну опозицію авторських засад спостерігаємо і поообіч мотиву „Чарівниці“: „Коли б була Марусенька Циганки не знала, Коли б була та ворожка з чарами пропала, То ти б була, Марусенько, Гриця не згубила, То ти б була, Марусенько, Й сама була жива; Бо чарами верховодить нечистая сила“. Коли б Л. Боровиковський не вважав ту нещасну дівчину якоюсь не такою, як сам: гіршою, нерозумною, „малішою“, коли б не возвеличував себе, хорошого, на тлі „малих отих, рабів німих“, а спробував стати на їхнє — її місце, як те завше схильний робити великий талант, взоруючись на Сина Божого, що не погребував стати і Сином Людським — і це реабілітувало віру в правдивого Бога: співчуття, розуміння, заступництво, а не

[38] Українські поети-романтики...— С. 129.
[39] Слово і час.— 2008.— № 10.— С. 61—67.

суд! Адже згадаймо версію від Ліни Костенко: „Я не труїла... Те прокляте зілля він випив сам. Воно було моє!“ Її Маруся наготувала зілля *для себе*, бо не могла знести життя без любови, яка „чолом сягала [б] неба“... *Для себе* ж наготувала зілля й Шевченкова безіменна дівчина,ота, що, поповнивши *над собою* рецепти від старої ворожки, „Тополею“ стала. До речі, у Шевченка й сама ворожка — „бабусенька, голубонька“, а не та, сповнена злих умислів чарівниця, що розтирає сухі жаби й „зводить з неба“ зірки, а чи „баба стара“, до якої „опівніч коромислом змій прилітає“ (уривок із казки „Відьма“, яку Л. Боровиковський не дописав, полишивши у вигляді окремого вірша під назвою „Гайдамаки“). „Моя се мати і сестра, *Моя* се відьма, щоб ви знали!“ — заявить згодом Шевченко у *своїй* „Відьмі“. А *своїх* „Гайдамаків“ назве „сини мої“, „діти“ і зобразить їх героями всупереч польсько-московським стереотипам, що називали їх „разбойники, воры“, вживали означення „гайдамака“ суто як лайливе слово. „За святую правду волю розбойник не стане!“ — Шевченко ... „А що найстрашніше — в тім лісі гніздом Давно завелись гайдамаки, Не раз бородатих давили купців І коней, і крам відбирали...“ — Боровиковський і *його* „гайдамаки“, заримовані до „собаки“ у попереднім рядку.

Предметно „відчуття різниці“ між Шевченком „та іншими“ дає „дошевченківський“ М. Костомаров, тобто його твори, написані до ознайомлення з першим „Кобзарем“, що його потрясло, зірвало з очей полуду („Сильний зір, міцні нерви необхідно мати, щоб не осліпнути чи не знепритомніти від раптового світла істини, приязно прихованої від спокійного натовпу, який іде протореною колією повз таємничу завісу і який не знає, що приховується під цією завісою. Тарасова муза прорвала якийсь підземний склеп, уже кілька століть зачинений багатьма замками, запечатаний багатьма печатями, засипаний землею, зумисне зораною і засіяною, щоб приховати від нащадків пам'ять про місце, де знаходиться підземна порожнеча“[40]). То сталось якраз тоді, коли перебував у темряві „Переяславської ночі“ (1840—1841). Порівняймо. „Тарасова ніч“: та сама „варфоломіївська“ фактура — й діаметрально інакше до неї ставлення. Замість страху перед „з труни уставшим“ демоном тієї ночі, у Шевченка, помолившись Богу (!), „Заспівали козаченьки Пісню тії ночі, Тії ночі кривавої, Що славою стала Тарасові, козачеству, Ляхів що приспала“. Тую ж славу викликатиме з могили благочинний (священик!) у „Гайдамаках“ перед тим, як освятити ножі: „І Альта плаче: „Тяжко жити! Я сохну, сохну... Де Тарас?“... І Єремія Галка, і Микола Маркевич, і Амвросій Могила чимало слів і сліз пролили над оцим, ой багато про що промовистим топосом, ексклюзивним „пейзажним“ елементом українського степу. Однак, щó вони „вичитали“ з його глибини? Верхівкою яких одкровень підноситься їхня Могила? Аніяких, окрім безпосередньої вказівки на місце поховання мертвих та алегоричної туги за ними, як за безповоротно втраченою минувшиною... У „Розритій могилі“ та „Великому льосі“ ця одновимірна алегорія розверзається грандіозним символом, тісним віконцем у безконечні провалля українського духу, похованого живцем.

Жодна кров не є завеликою, коли йдеться про його порятунок. Адже дух отой спільний і для мертвих, і для живих, і для ненарожденних (де-

---

[40] Костомаров М. Спогад про двох малярів. Цит. за: Пінчук Ю. А. Микола Іванович Костомаров.— К., 1992.— С. 83—84.

фініція нації), котрі можуть і не народитися, як не буде поповнено „Заповіт“. Його написано тоді ж таки, у „рік високого сонця“ (за Є. Сверстюком), а ще точніше, у грудні 1845 р. Тоді ж таки, в тому ж грудні („естафетна“ дотичність вражає) починають гуртуватися кирило-мефодіївські братчики і „вже-шевченківський“ М. Костомаров береться за укладання їхнього маніфесту „Закон Божий“ (Книга буття українського народу)“ — першої декларації українства, свідомого власної геополітичної місії. Як відомо, це місія народу, обраного Богом на те, аби навчити інші народи жити по-братерськи — по-козацьки — по-Божому. М. Костомаров акцентує на тому, що братства, в які гуртувалося українство за середньовіччя, „такі, як були у перших християн“, і що козацтво „єсть то істеє братство“ визначило цивілізаційний формат України. „І день ото дня росло, умножалось козацтво, і незабаром були б на Вкраїні усі козаки, усі вільні та рівні...“, якби цей органічний процес не перервали „сусіди близькі“, носії цивілізації ідолянської, не-християнської[41]. Відновлення перерваної традиції — створення Кирило-Мефодіївського братства, натхненного Шевченком („найдужчий вплив на вироблення програми братства, й особисто на автора „Закону Божого...“ мала творчість геніального поета...“[42]). „Лежить в могилі Україна, але не вмерла“, „І встане Україна з своєї могили, і знову озветься...“ — ця великодня візія похованої, але „не-вмерлої“ нації (лейтмотив фінальної частини „Закону Божого...“) у контексті цієї студії відсилає, звичайно ж, до тієї, різдвяної, під знаком якої починала писатись партитура Нового українського письменства, з вірою в добру сутність української людини, в те, що вона зможе зреалізувати закладений Богом у серце потенціал власної сродности („експозиція“ від Г. Сковороди, „зав'язка“ — від І. Котляревського, котра відтак перейшла у „розвиток дії“: „веселенькі“ Масниці (котляревщина), духовні шукання, сумнів, сум, спокушання дияволом, боротьба з ним за Бога у пору Великого посту (Г. Квітка, „дошевченківські“ романтики, М. Гоголь).

Бідний Гоголь... Його макабрична смерть — містичне потвердження урочого часу Кульмінації. „Місяць“ мусив зайти, аби зійшло „сонце“ (майже за Є. Маланюком). Тоді ж, „у рік високого сонця“, наче змовившись із Шевченком, Гоголь пише своє „Завещание“ (1847) — тіньову проекцію Шевченкового „Заповіту“; а в тім „Завещании“ просить не поминати його ні незлим, ані тихим словом. А ще в той-таки рік він пише саме ті „выбранные места“ до майбутньої однойменної книги, у яких з особливим надривом заклинає: „Монастырь ваш — Россия! Облеките же себя умственной ризой чернеца и, всего себя умертвивши для себя, но не для нее, ступайте подвизаться в ней. Она зовет теперь сынов своих еще крепче, нежели когда-либо прежде...“[43] Цю маячню сучасники прочитають 1847 р., коли вийдуть друком „Выбранные места из переписки с друзьями“. І коли, з арештом Шевченка та інших кирило-мефодіївців, настане „розв'язка“ нашої Драми... „В Україну ідіть, діти, в нашу Україну...“ — „Монастырь ваш — Россия!.. Ступайте подвизаться в ней...“ То був не

---

[41] Костомаров М. І. „Закон Божий“ (Книга буття українського народу).— К., 1991.— С. 24—30.

[42] Глизь І. І. Передмова // Там само.— С. 5.

[43] Гоголь Н. В. Завещание // Гоголь Н. В. Собрание сочинений.— Москва, 1978.— Т. 7.— С. 269.

тільки час високого сонця — то був так само час великого вибору. „Між Гоголем і Шевченком" (за Ю. Луцьким),— між тим, на чий поклик відізватися — України чи її Антипода. Відтоді у свідомості українства вже не залишиться сумніву — з ким і чим воно має до справи. „Третій Рим", успадкована від перших двох іпостась „вічного" „Риму" — і так само „вічні" „неофіти" (незнищенний оксиморон), що оголошують йому виклик — цим разом на теренах України...

„Вдохновляючись чудесами християнської проповіди серед спідленого римського царства, носячи в серці рай любови і благоволення, гаряче жадали вони розлити сі божественні дари всюди, де ступнем ступали і з речами оберталися... Шевченко з'явився посеред нас яко видиме оправдання нашого натхнення звиш. Не инако ми про себе, ба і в християнськім смиренні своїм, думали".

Все це, звісно, нагадує месіанізм, а тому, особливо нині, по жахіттях XX віку, може викликати вмотивовану насторогу, навіть повне несприйняття. Однак візьмімо до уваги, що світогляд кирило-мефодіївців сформувався власне як антитеза до месіанізму в тім найгіршім, римсько-московському, вияві, що норовить „ущасливити" світ, підбивши його під себе. Імперський месіанізм є заручником гордині, найбільшого з гріхів; натомість месіанізм український (якщо взагалі тут цей термін доречний) — заручником євангельського демократизму, який просто „автоматично" втрачає підставу для існування, коли уповатиме не на Бога у серці, а на „бога з машини", і на місце громадянського суспільства задля додаткових „гарантій" поставить „представника Бога на землі" з усіма „височайшими" повноваженнями щодо власної „місії" серед народів (що з цього виходить на практиці, світ мав змогу переконуватись упродовж сімдесяти літ „торжества" комуністичних ідей, асимільованих гординею російсько-імперського ідолянства, котре у часи кирило-мефодіївців з тим же „успіхом" асимілювало ідею „самодержавия, православия и народности"). Не дивно, що, увиразнюючи альтернативну засаду братчиків, М. Костомаров так захопився, аж розминувся „з міцно установленими фактами" й написав, що не було у козацтва „пихи панської". І так само не дивно, що його тут же, у 1846 р., причому не змовляючись (бо тоді проживав у Петербурзі, а про маніфест дізнавсь аж на слідстві), кориґує-доповнює П. Куліш, завершуючи першу редакцію „Чорної ради".

„Мені не по нутру ота мізерна пиха, що розвелась усюди по Гетьманщині. Почали значні козаки жити на лядський кшталт із великої розкоші... Забули й страх Божий". „Чорна рада" — мов протиотрута, удар у сонячне сплетіння мимовільної месіанської гордині, брунькування якої вже зачули юні апостоли, „ба і в християнськім смиренні своїм". Адже головна проблема, порушена у романі,— зворотний бік тієї ж медалі, на якій вони карбували підставові тези української богообраности: демократичний менталітет, природне вміння по-християнськи, по-братськи давати собі раду (тут неметафорично) на Радах, Вічах, Кошем, усім миром обираючи гетьмана „із царем в голові", а не на престолі. „Чорна рада" не похитнула цієї віри, але показала її вразливість, залежність від того, в чиїх руках „святе діло" — „славних прадідів великих", а чи зовсім інакших правнуків, у яких „перевернулись тепер уже кат знає на що запорожці". Ідеї тодішнього Куліша не лише врівноважують пафос М. Костомарова, а й кореспондують із Шевченковим: „Не минайте ані титли, ніже

тії коми..." Своїм кредо взивав „слова Ізбавителя: „І уразумієте істину, і істина свободить ви", свідомий того, що добра слава України оживе тільки по з'ясуванні „причин исторического ничтожества Малороссии". „Все розберіть, та й спитайте тоді себе: що ми..." — отсими словами українство спитало себе про власну сродність уже не лише на індивідуальному, „сковородинському", рівні, а й на рівні суспільному, громадянському, в особі нації.

А починалось від казочки... Її один Жайворонок колись комусь розказав...

Rostyslav CHOPYK

FROM SKOVORODA TO SHEVCHENKO
(an attempt of the continuous plot)

The article attempts to show the „pre-Shevchenko" period of the new Ukrainian literature as a drama with all the necessary composing parts, the only subject of action (being common for all individual representatives), the continuous idea and the single continuous plot. It is unfolded just anecdotally and in a sketchy way, because it is a subject of the book rather than of an article. Also, the author tries to fill up the ditch between Skovoroda's canons and the ones of Shevchenko in order to prove that there are chain links of the common mental tradition.

Микола БОНДАР

ЙОГАНН-ВОЛЬФҐАНҐ ҐЕТЕ Й ІВАН ФРАНКО: НОВОВСТАНОВЛЕНІ СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ РЕЦЕПЦІЇ

До приходу Франка в літературу українським поетам уже було добре відомим ім'я Ґете. Перша спроба українським словом відтворити думки й переживання німецького поета має на сьогодні тверде датування — це був переспів балади „Der Fischer", що його здійснив П. Гулак-Артемовський і який був видрукуваний 1827 р. у „Вестнике Европы" під заголовком „Рибак" (згодом, у прижиттєвих передруках — „Рибалка"). До 1831 р. належить переспів вірша „Nähe des Geliebten", що його, давши назву „Романс, подражание Гете", здійснив П. Білецький-Носенко-син[1]. У 1838 р. один з піонерів галицького культурного відродження Й. Левицький публікує у двох орфографічних варіантах (латиницею та кирилицею) переклад балади „Erlkönig", вважаючи за можливе перейменувати твір на „Богиню". З 1852 р. перекладам з Ґете починає раз у раз надавати свої сторінки „Зоря Галицька". Як один з активних інтерпретаторів Ґете заявляє себе не раз критикований пізніше Б. Дідицький, що вміщує переклади (загалом сім творів німецького поета) не тільки у щойно названому, а й в інших західноукраїнських часописах 1850-х рр. Ще перед появою Франкових перекладів до роботи над перекладами творів Ґете вже долучилися К. Климкович, Й. Федькович, О. Гороцький, В. Шашкевич, М. Устиянович, Є. Згарський, І. Верхратський, а також автори, що виступили або анонімно, або залишили досі з певністю не розшифровані криптоніми. В сукупності перекладено тоді близько двох десятків творів Ґете — балад та ліричних віршів (декотрі з творів — по два рази, „Erlkönig" — чотири).

У перекладацькій діяльності Франка ім'я Ґете зринає одним із перших. Досить сказати, що до листа Франка від 6 травня 1874 р., адресованого редакції журналу „Друг",— а йдеться взагалі про перший лист, ві-

---

[1] Зазначений „Романс" уперше опубліковано у: Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия (К., 1884.— С. 47—48) у розділі про П. Білецького-Носенка, що був автором „Горпиниди" й інших пізніше доволі відомих творів та вважається нині одним із фундаторів нової української літератури; йому й приписував М. Петров авторство „Романсу", переспіву з Ґете, який історик літератури орієнтовно датував початком 1820-х рр.; тривалий час це твердження не ставилося під сумнів; насправді перекладачем твору Ґете виступив син П. Білецького-Носенка, також Павло Павлович, поет-аматор, що писав російською й українською мовами; пізнішому дослідникові вдалось встановити й точний рік перекладу, див.: Деркач Б. А. П. П. Білецький-Носенко: Життя і творчість.— К., 1988.— С. 13.

домий досі з епістолярної спадщини письменника,— були додані ориґінальні вірші й переклади молодого поета, серед яких, разом із віршами „Пісні народнії" та „Моя пісня" (вони стали першими друкованими творами Франка), містився й переклад знаменитого ґетівського „Прометея". І хоча цей переклад до друку схвалений не був, усе ж першим ім'ям, з якого починається публікація Франкових перекладів, стало-таки ім'я Ґете: йдеться про інший твір — сцену „При кужілці" з першої частини „Фауста" (у трагедії точна її назва — „Кімнатка Гретхен" („Gretchens Stube"), заголовок, що його дав Франко, походить від уміщеної під зазначеною назвою ремарки: „Gretchen am Spinnrade allein", у популярних виданнях сцена відома також під назвою „Пісня Маргарити"), що була видрукувана в уже згаданому „Друзі" наприкінці 1875 р. Слід зазначити, що до Франка „Фауст" Ґете у жодному зі своїх фраґментів не фіґурував на сторінках друкованих україномовних видань. Свого часу в публікації на сторінках журналу „Киевская старина" (1902, кн. 12) подано опис літературної спадщини О. Навроцького (колишнього учасника Кирило-Мефодіївського братства), де серед інших перекладів з Ґете значились і недруковані фраґменти з „Фауста"; дослідниця, ознайомившись з цілим рядом перекладів з Ґете (драма „Іфігенія в Тавриді", „Римські елегії" та ін.), які виконав цей поет, про переклади фраґментів з „Фауста" змушена була констатувати: „Ці переклади не були свого часу опубліковані й досі не знайдені"[2]. До „Фауста" на початку 1850-х рр. звернувся інший аматор українського слова — К. Думитрашко, на той час професор російської словесности Духовної академії в Києві; першопублікацію фраґмента („Молитва Маргарити") з трагедії Ґете, який він переклав, здійснено 1884 р. у згадуваних у примітці „Очерках истории украинской литературы XIX столетия" М. Петрова (С. 76—77), але на той час вона уже мусила поповнити ряд услід за видрукуваними роботами Франка. Публікаціям Франкових перекладів з „Фауста", отже, випало стати першими.

У першій своїй поетичній збірці „Баляди і росkaзи" (1876), що включала ориґінальні твори й переклади, Франко подав баладу (жанрове визначення: „арабська дума") „Месть за убитого", переспів якої (з арабського поета Сабіта ібн Джабіра, більше відомого на прізвисько Таабата Шарран, VI ст.) знайшов на сторінках однієї з книг „Західно-східного дивану" Ґете. Трьома роками пізніше у своїй збірці поетичних перекладів, що дістала назву „Думи і пісні найзнатнійших европейських поетів" (Львів, 1879), Франко серед творів інших авторів подає також два переклади з Ґете — філософський роздум „Переміна ростин" („Metamorphose der Pflanzen"), сам Ґете кількаразово, публікуючи свої зібрання, уміщував цей твір поміж елегій) та згадуваний уже гімн (за жанровими ознаками, власне кажучи, інвективна апострофа) „Прометей".

Великою є частка зусиль, яких молодий Франко свого часу, почавши зі спроби перекладу згаданого вже фраґмента, тобто з 1875 р. і аж до початку 80-х років, доклав у роботі над „Фаустом". Особливо інтенсивною вона була у період видання часопису „Світ". Прикметно, що водночас це був період вельми скрутних обставин Франкового побуту, коли йому доводилось мешкати в Нагуєвичах. І все ж Франко, властиво, в ізоляції від

[2] Бондаренко Н. И. Поэзия Иоганна Вольфганга Гете в украинских переводах (дооктябрьский период) / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— К., 1966.— С. 7, 13.

центрів книжкового обігу, в умовах різноголосся щодо напрямів розвитку української літературної мови та її унормування наполегливо здійснює свою роботу. Повний переклад першої частини „Фауста", що вийшов друком 1882 р., мав значення визначного естетичного експерименту в українській поезії, а також великої школи художнього мислення й майстерности для самого Франка-поета. Цей переклад надовго став для Франка джерелом впевнености у своїх силах, дав змогу на вищий рівень перемістити ту оглядову точку, з якої Франко, критик і літературознавець, здійснював узагальнення історичного розвитку національної літератури.

Те, що „Фауст" залишався для Франка назавжди в колі видатних художніх явищ, свідчать не тільки багаторазові пізніші згадки про цей твір у Франкових літературознавчих працях, а й іще один виступ українського поета, вже досить зрілого, в ролі перекладача тексту цього твору: 1899 р. Франко публікує під назвою „Гелєна і Фавст" переклад фраґмента з другої частини „Фауста", власне, третю дію, найбільш емоційно й психологічно наснажену з-поміж п'яти дій другої частини.

За життя Франко друкує також переклади балад „Бог і баядера" (1882), „Рибак" („Der Fischer") (1912). У рукописі письменника тривалий час був переклад балади „Наречена с Корінту" (Франко планував умістити його в книжці поетичних перекладів, яку готував наприкінці життя. Намір цей не був здійснений. Уперше початкову частину перекладу зазначеної балади опублікував Я. Гординський 1932 р.; уперше повністю її видрукувано 1978 р. у 13-му т. 50-томного Зібрання творів (за рукописом, що міститься у теці № 398).

Уже по смерті Франка, 1917 р. у Львові в серії „Всесвітня бібліотека" вийшов переклад поеми Ґете „Герман і Доротея", автором якого зазначено одноосібно І. Франка. Сам Франко у примітці вказує, що першопоштовхом його роботи над перекладом цієї поеми Ґете у 1912 р. стала спроба доопрацювати переклад, який здійснив на початку 1900-х рр. Ярослав Гординський, на той час студент Львівського університету (пізніше учитель класичних мов у гімназіях Львова і Коломиї, письменник і літературознавець). Я. Гординський пізніше неодноразово заявляв також свої права на визнання участи у цій роботі, називаючи чотири особи, які, на його думку, були до неї причетні,— він сам, І. Франко із сином Андрієм (на той час помічником) та германіст Юрій Рудницький (останній — уже на етапі видавничої підготовки перекладу до друку)[3]. Слід погодитися з дослідником, що „переклад не можна без застережень зараховувати до Франкових творів"[4], проте в доробку Франка, вважаємо, він мусить посісти своє місце; до перекладу поеми Франко долучив у своєму перекладі елегію (в Ґете — за тією ж таки назвою, що й поема), у якій німецький поет у дещо полемічному тоні обґрунтовує зміст і форму свого епічного твору; одначе обставини не дозволили Ґете друкувати цю елегію (власне, поетичний роздум) разом із поемою.

Визначним і широко відомим поетичним твором І. Франка є поема „Лис Микита". Цей твір справедливо фіґурує у частині ориґінальної твор-

---

[3] Гординський Я. Українські переклади й переспіви з Ґете // В століття смерти Йогана Вольфґанґа Ґете.— Львів, 1932.— С. 51.

[4] Рудницький Л. Іван Франко і німецька література.— Мюнхен, 1974.— С. 124. У питанні авторства перекладу поеми Л. Рудницький цитує джерела інші, ніж те, яке зазначено у нашій примітці.

чости Франка-поета; мандрівний сюжет, знаний у поетичній обробці в літературах багатьох народів, Франко своєрідно „доповнив" мотивами української національної казкотворчости, у підсумку надав йому власну (і треба сказати — художньо блискучу) інтерпретацію і справді мав належні підстави заперечувати віднесення цього свого твору в розряд переспівів з Ґете. Проте без підкреслення ролі Ґете стосовно самого факту існування поеми не обійтись. Саме Ґете належить заслуга „реанімування" цього давнього сюжету, вказання на його чималу художню значущість. Дослідниця зазначала: „Французький, німецький та інші варіанти „Роману про Лиса" створені на основі народних байок і казок (мотиви яких спільні у багатьох народів земної кулі). Сповнений соковитим народним гумором, твір про Лиса прожив віки, звернув на себе увагу багатьох поетів уже в нові часи і був перекладений майже на усі європейські мови. З того часу, як у 1794 р. Ґете переклав (чи переробив) його на німецьку мову, твір про Лиса, можна сказати, почав жити другим життям"[5].

Перекладацька діяльність Франка у тій частині, що пов'язана з творчістю Ґете, вже не раз виступала предметом серйозних літературознавчих досліджень. Зокрема, на цю ділянку звертали свій погляд згадуваний уже Я. Гординський, також І. Журавська, Л. Рудницький, Т. Жила та ін.[6] Найдокладніше проаналізовано, природно, Франків переклад „Фауста", певну увагу вділено й іншим творам, доступним у різний час дослідникам. Слід, одначе, визнати, що одним зі слабких місць багатьох із цих досліджень є їх недостатня текстологічна й джерелознавча ґрунтовність; докір цей, звичайно, не можна адресувати роботам тих авторів, які з відомих причин не мали можливости працювати з рукописами Франка (як-от, приміром, Л. Рудницький, автор найбільш ґрунтовного дослідження, що стосується заявленої теми „Франко і Ґете"). Одначе й представники „материкової" науки не завжди демонструють у своїх працях із цієї теми зазначений рівень оснащености — чи то тому, що критерії тогочасної науки не вимагали або й не визначали як бажане обширну текстологічну деталізацію в цій темі, чи то тому, що й самі науковці не вважали за

---

[5] Горєва Є. А. Панас Мирний — перекладач поеми Ґете „Рейнеке-Лис" // Радянське літературознавство.— 1960.— № 6.— С. 126.

[6] Див.: Дорошенко В. Ґете в українських перекладах, переспівах та наслідуваннях: Спроба бібліографії (Матеріали до української бібліографії / Видає Бібліографічна комісія Наукового товариства імени Шевченка. Том VI).— Львів, 1932.— IX, 12 с.; Гординський Я. Українські переклади й переспіви...— С. 2—64; Бондаренко Н. И. Поэзия Иоганна Вольфганга Гете...; Андрієнко В. П. „Фауст" Й. В. Ґете в українських перекладах / Автореф. дис. ... канд. філол. наук.— К., 1998.— 19 с. Крім зазначених праць бібліографічного та оглядового характеру, це й праці, в яких зроблено спробу докладнішого аналізу твору, що його переклав Франко, уміщення перекладацької роботи Франка у ширший контекст розвитку літератури та у контекст його творчости. Серед них, зокрема, фраґменти про Франкову рецепцію творчости Ґете, що містяться у монографіях: Ривкіс Я. Ф. Іван Франко і німецька література.— Житомир, 1956.— С. 113—129; Журавська І. Є. Іван Франко і зарубіжні літератури.— К., 1961.— С. 118—136; Рудницький Л. Іван Франко і німецька література.— С. 72—125; Zyla W. T. Johann Wolfgang von Goethe in der ukrainischen Literatur.— München, 1989.— S. 54—73; статті та розвідки: Ярема Я. Я. Іван Франко і „Фауст" Гете // Дослідження творчості Івана Франка.— К., 1956.— [Т. 1].— С. 68—107; Полєк В. Іван Франко — перекладач і дослідник творчості Йоганна Вольфганга Ґете // Полєк В., Ступарик Б. Сторінки українсько-німецьких історико-культурних взаємин.— Івано-Франківськ, 1999.— С. 5—30. Окремі міркування на цю тему містяться й у ряді інших праць, що мають своїм предметом розгляд творчости І. Франка та розгляд творчости Й.-В. Ґете.

потрібне „опускатися“ — у прямому й переносному сенсі — у відділ рукописів, уточнюючи тексти публікацій та встановлюючи відношення манускриптів до повноти перекладацької спадщини (зазначимо, що така нібито „чорнова“ робота криє можливість віднайти не друковані доти твори та переклади — певна річ, якщо докладно знаєш творчість зарубіжного письменника, а не лише узагальнені формули про цю творчість та про хрестоматійні твори).

Не можна не зазначити, що на сьогодні перекладацька робота Франка, об'єктом якої була творчість Ґете, відома франкознавцям (як і ґетезнавцям) усе ще не в повному обсязі. Це може здаватися дивним, проте в поле зору як укладачів зібрань творів Франка (у 30-ти томах, у 20-ти томах, у 50-ти томах), так і дослідників, котрі ні в чому не виходили поза межі цих пропонованих видавцями зібрань, не потрапив чималий ряд Франкових перекладів та переробок з Ґете. Нещодавно випущений видавництвом „Наукова думка“ 52-й (додатковий до 50-томного Зібрання творів) том, який містить Франкові оригінальні і перекладні поетичні твори і щодо якого автор цих рядків виступає основним упорядником та редактором, зможе, доповнюючи тексти 50-томника, наблизити зацікавленого читача до реального уявлення про обсяг цього масиву Франкової роботи.

Ще перед виходом 52-го тому першопублікація чотирьох перекладів Франка з Ґете: фраґмента драми „Пандора“ (очевидно, того самого твору, який у листуванні Франка фіґурує як „Кузня Прометея“ і досі вважався втраченим) та трьох епіграм — „Поезія і наука“, „Шкільні теорії“, „На Страшнім суді“ — із циклу Ґете „Венеціанські епіграми. 1790“ — була здійснена в журналі „Зарубіжна література“, де до цих творів подано й просторіший (ніж це могло увійти в том) наш коментар[7].

Одначе та інформація, якою на сьогодні бодай у найголовнішому варто доповнити розмову про Франкову рецепцію творчости Ґете, з виходом 52-го тому ще не може вважатися вичерпаною.

Слід повести мову не тільки про новознайдені (та, відповідно, новопубліковані) переклади й переспіви Франка, а й про ті окремі тексти у його вже відомому доробку (серед них — уже друковані, а серед друкованих — уже й уведені у зібрання), атрибуція яких потребує або детальнішого обґрунтування, або ж уточнення, якщо не цілковитої зміни — з огляду на стосунок цих текстів до ориґінальних першотекстів. Тих першотекстів, які, як ми встановили, входять до обсягу поетичної творчости Ґете.

Спадщина Франка містить твір, який помилково зарахований до ориґінальних творів українського поета, насправді ж є перекладом частини твору Ґете. Йдеться про вірш „Зближався день і сон прогнав (невинний)...“ Уперше його, як ориґінальний твір поета, опубліковано у 13-му томі 20-томного зібрання (К., 1954, с. 175—176; весь том озаголовлений „З поетичної спадщини“), вдруге — у 2-му томі 50-томного Зібрання творів (у розділі „Поезії, що не ввійшли до збірок“, с. 387—389).

Можна подивуватися, як так сталося, що українські ґетезнавці та франкознавці минулих літ за україномовною оболонкою не могли розпізнати цей добре відомий твір Ґете — „Zueignung“ („Присвята“), до того ж не перероблений чи переспіваний, а майже дослівно перекладений. Уперше видрукуваний при публікації поеми Ґете „Die Geheimhisse“

---

[7] Бондар М. Невідомі переклади І. Франка з Й. В. Ґете // Зарубіжна література.— 2006.— Верес.— Ч. 32 (482).— С. 1—8.

(„Таємниці“, написана 1784 р., опублікована 1789 р.), його далі вміщувано майже завжди на початку зводу всіх поетичних творів Ґете. З цієї „Zueignung“ розпочиналися і досі розпочинаються всі авторитетні посмертні видання творів Ґете, якщо перший том відведено поезії.

У вірші йдеться про зустріч героя твору, поета, з чарівною жінкою, богинею („високою істотою“ — „hohe Wesen“), ім'я якій, як виявляється далі,— „die Wahrheit“ („правда“, „істина“). Вражений цією зустріччю, поет почуває у своїй душі звершення великого прозріння, проте помилково вважає, що лише йому самому належить насолоджуватися подарованим щастям, а благе світло богині він має закривати від усіх інших і тримати під схроном („dein holdes Licht verdecken und verschließen“). Богиня ж присоромлює його, вказує, що не можна рішуче вирізняти себе з-поміж інших, бо ж істинне самопізнання — це жити в замиренні з навколишнім світом („Wie viel bist du von andern unterschieden? / Erkenne dich, leb' mit der Welt in Frieden!“). Поет нарешті доходить розуміння, що він обраний цією богинею посередником для несення її дорогоцінного дарунку людям, своїм „братам“. Божественна жінка далі розсіює туман, розкриваючи перед поетом широкі виднокола від долу до неба, разом з тим його очі приваблені надзвичайно тонким покривалом, яке тримає богиня. Це — покривало поезії, зіткане з вранішнього відпару та сонячної ясности, його й одержує герой із руки Істини („Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit, / Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“). Богиня роз'яснює чарівні властивості покривала, які поетові належить випробувати зі своїми друзями. Закінчується твір апофеозом — зверненням поета до друзів, висловом його віри в те, що їхня дружня любов триватиме й по смерті і служитиме відрадою у хвилю скорботи внуків, котрі колись їх поминатимуть.

Із „Посвяти“ Ґете, яка налічує 14 строф-октав, Франко переклав перші дев'ять. Франків переклад закінчується на змалюванні остаточного осяяння героя, котрий усвідомив своє покликання, здогадався про місію, якої вимагає від нього богиня (у перекладі Франка на ім'я так і не названа): „У груді своїй щиру волю маю / І вмію всякий дар твій оцінить. / Я певно свій талант не закопаю, / Добром своїм рад другим я служить. / Нащо ж так страсно стежки б мні шукати, / Сли не на те, щоб і братам вказати?“[8]

Мусимо тут на мить відбігти від дослідження Франкового перекладу і зазначити, що саме ці ключові (у розумінні Франка) слова із цієї „Zueignung“ він цитує 1889 р. у „Передньому слові“ до видання Шевченкової поеми „Перебендя“. В одному зі своїх міркувань автор передмови звертає увагу на те, що вже у XVIII ст. передовими мислителями й поетами підноситься принцип індивідуальности, „вага одиниці людської“; людність мислиться ними не як „товпа“ (натовп, маса), що заслуговує на погорджування, а як „множество одиниць, з котрих кожна мала ті самі людські права до життя і до всіх радощів життя“. Саме в цьому зв'язку вказує Франко на „Zueignung“ Ґете, зазначаючи, що поет „виразно виявляє новий погляд на свою поезію, коли пише: „Für Andre wächst in mir das edle Gut, / Ich kann und will den Pfund nicht mehr vergraben: / Warum sucht' ich den Weg so sehnsuchtvoll, / Wenn ich ihn nicht den

[8] Франко І. Зближався день... // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 2.— С. 389.

Brüdern zeigen soll?"[9] („Для інших зростає у мені шляхетна доброзичливість, / Я не можу і не хочу більше закопувати свій дар: / Навіщо я з таким неспокоєм шукав дороги, / Коли неспроможний її показати братам?"; Франковою поетичною інтерпретацією цих наведених в оригіналі рядків Ґете є цитовані у попередньому абзаці прикінцеві чотири рядки з його ж, Франкового, перекладу).

Отже, гасло поділитися з „братами" (з людьми довкола себе) своїми здобутками — це гасло, вимовне формулювання якого знаходить Франко десь на початку 1880-х років у „Zueignung" Ґете, залишається дієвим для нього і дещо пізніше; з вихідної позиції, сформульованої цими словами, розглядає він і основну проблематику „Перебенді" Шевченка, а саме — окреслені в Шевченковому творі особливості відносин співця-„перебенді" та його близьких і далеких слухачів. Не можна при цій нагоді не зазначити й того, як тривко відкарбувались у пам'яті Франка виразні, наснажені новими гуманістичними ідеями слова німецького поета.

Перекладу подальших п'яти строф ґетівської „Присвяти" не виявлено. Автограф перекладу записано на сторінках 1—3 (з кінця) рукопису № 206 (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі — ІЛ), від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко). На с. 3 зроблено невеликий відступ, а вже на с. 4 вміщено запис віршових рядків нового, цілком стороннього твору. Чи мав на меті Франко таки докінчити переклад „Zueignung"? Зазначений відступ замалий для того, щоб тут могло вміститися ще п'ять 8-рядкових строф. Можна міркувати, що якби Франко мав на меті закінчити переклад, то, зрештою, для цього придалися б і інші сторінки записника (адже не один твір поета записано фраґментами у різних місцях його рукописів), а можна й висловити здогад, що Франко-перекладач загалом свідомо поставив крапку (точніше, знак питання, яким закінчується риторичне речення) саме у кульмінаційному місці, коли цілком прояснилася значуща для українського поета одна з провідних думок перекладуваного твору. Ґете, авторові оригіналу, мабуть, не менш важливим було висловити й те, яким він уявляє собі „покривало поезії" — у час написання цього твору це була декларація тонкого ліричного начала поезії, у чому Ґете був безперечним піонером, та її великої загальної перетворювальної сили. Через майже рівно сто років, що відділяють дату написання твору та дату його перекладу українською, таке розуміння поезії тривко утвердилося, стало уже аксіоматичним, до того ж молодому Франкові йшлося про особливе акцентування дещо іншого мотиву — мотиву долучення своїх „братів" до тієї сили, яку митцеві дає вірність правді. Ймовірно, був ще один чинник, що вплинув на рішення Франка зупинитися у перекладі: подальші описи у творі Ґете вже втрачають ту зриму пластичність, яку мали на початку. Естетичним переконанням Франка, гадаємо, могла бути чужа ота надміру абстрактна алегористика, ті скрупульозні дистинкції визначення матеріалу „поетичного покривала", до яких удається німецький поет передромантичного періоду. (Цікаво зазначити, що кількома роками перед тим Франко охоче перекладає фраґмент із „Царівни Меб" П. Б. Шеллі, у якому позірно також наявні численні реалії на зразок „серпанку", „сонячної ясности", „легких хмарок" тощо, про-

[9] Франко І. Переднє слово [До видання: Шевченко Т. Г. „Перебендя"... Львів, 1889] // Франко І. Зібрання творів...— К., 1980.— Т. 27.— С. 289.

те вони залучені до створення у поемі Шеллі захопливої стихії безмежжя, а не до підпорядкованого слугування описові алегоричного предмета.)

Звернувшись до німецькомовного джерела, Франко подає доволі точний його переклад: як з погляду змісту (самого духу цього твору), так і з погляду форми: витримує еквілінеарність, удається до того ж віршового розміру, до такого ж, як і в оригіналі, чергування чоловічих та жіночих рим. Порівняємо бодай перші строфи перекладу та оригіналу. У Франка читаємо:

Зближався день і сон прогнав (невинний),
Що на повіках моїх ще тяжив.
Збудився я і з тихої хатини
Освіжитись на гору поспішив.
І кождий крок мій з квіточки, з билини
Краплисту росу, мов жемчуг, трусив.
Препишний розсвіт розгоравсь на всході,
Будилась жизнь і в серці, і в природі[10].

Відповідні рядки у „Zueignung“ Ґете мають таке звучання:

Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfieng,
Daß ich, erwach, aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hieng;
Der junge Tag ernob sich mit Entzücken,
Und Alles ward erquickt, mich zu erquicken[11].

(Ранок надійшов, було його ходою злякано / Легкий сон, що мене м'яко охоплював. / Отже я, збудившись, з моєї тихої хатини / На гору прямував зі свіжою душею. / Я радів за кожним кроком / Новій квітці, яка схилялась, повна крапелин. / Молодий день піднімався, викликаючи захоплення, / І все ожило, щоб збадьорити мене).

В автографі перший рядок перекладу закінчується на слові, яке, як можна припустити, сам Франко після перечитання взяв у дужки, можливо, з наміром його замінити на інше, яке мало б бути точнішим. Зрештою, і слово „невинний“ видається доречним. Можливо, Франко вагався, чи не поставити тут щось на зразок „дитинний“ — адже у творі виразно окреслено мотив дорослішання героя після зустрічі з чарівною істотою; зокрема, вона відзначає, звертаючись до нього, що ось уже „bist du Herr vom ersten Kinderwillen“ („ти — господар первісних дитячих схотінок“), проте ще не залишає цілковито докору, що „ersäumst die Pflicht des Mannes zu erfüllen!“ („уникаєш виконання обов'язку мужа!“). Втім, і „невинний“, і „дитинний“ — ці означення для перших рядків іще виступають трохи передчасними, тож автор перекладу відклав на пізніше пошук, можливо, якогось іншого, відповіднішого слова.

[10] Франко І. Зближався день...— С. 387.
[11] Goethe's sämmtliche Werke: In 45 Bd.— Leipzig, [1887].— Bd. 1.— S. 1.

Механізм побудови центрального образу цього твору, вважаємо, справив враження на Франка — перекладача й поета. Запозичений ним, він у творчості Франка „спрацьовує" у той-таки період — на початку 1880-х рр. Маємо на увазі твір „Святовечірня казка", який Франко видрукував у газеті „Діло" 1883 р. та згодом умістив у збірці „Давнє й нове" (1911) як поетичний вступ до цієї збірки (точніше, як єдиний твір із розділу „Замість пролога").

Герой цього вірша-візії у самотній, темрявій хатині, чекаючи настання Святого вечора, міркує над фактом народження Христа. Думки його над перебігом світової історії — невтішні, він близький до відчаю,— аж тут з докірливими словами „Невже ж ко мні любов тобі вже надоїла?" до нього озивається жіноча істота...

Я зір підняв — і глянь: в надземній красоті
Стояла женщина — не в сріблі-золоті,
А в простім, хоч зовсім не вбогім, чистім строю,
З лицем, осяяним здоровлєм і красою,
І з мисли виразом могучим на чолі,
І з оком, що пройма глуб серця і цілі
Простори земнії обнять, здаєтьcя, в силі.
Хто ти? — промовив я.— Слова твої так милі,
Знайомий так твій вид і голос серцю близький,—
Та чи любить тебе я не занадто низький?"
„Ні ти, ані ніхто мені по роду рідний,
Коли любить мене не стане сам негідний..."[12]

Як і у творі Ґете, тут несподівано з'являється чарівна жінка з піднесеними, „надземними" рисами,— жінка, яка ніби й знайома уже героєві, проте свої неймовірні здібності частково відкриває далі, у діалозі з героєм під час чудесної мандрівки їх „руським краєм"[13]. Аж у кінці твору поет називає, хто ця жінка: це Русь-Україна. Видається, творення цього вірша (у даному разі — за зразком із Ґете) взоровано на вже випробуваний алгоритм творчого процесу, що його можна вбачати і в написанні Франкового вірша „Мчиться блискуча карита..." (1879), за сюжетом, дещо видозміненим щодо сюжету тоді ж перекладеного вірша Н. Ленау „На гробі міністра"[14].

Варте уваги, що „Zueignung" Ґете перекладав також П. Куліш (перекладено всі 14 строф); переклад цей, що має заголовок „Правда", очевидно, готувався до другого „виступця" (випуску) збірки „Позичена Кобза" (перший вийшов друком у Женеві 1897 р. уже по смерті письменника). Текст „Правди" залишився між недрукованих матеріалів; уперше переклад опубліковано у виданні „Сочинения и письма П. А. Кулиша" за редакцією І. Каманіна (К., 1909 т. 3, у розділі „Додатки до Позиченої Кобзи", с. 474—478).

---

[12] Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50-ти т.— К., 2008.— Т. 52.— С. 36.

[13] Детальний аналіз змісту цього твору див.: Скоць А. „Святовечірня казка" Івана Франка // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин.— Львів, 1998.— С. 434—440.

[14] Див.: Бондар М. Переклад Івана Франка з Ніколауса Ленау: нова атрибуція // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Філологічної секції.— Львів, 2005.— Т. CCL.— С. 721—722.

До Франкових текстів, які є перекладами (чи переспівами) з Ґете, проте у франкознавчій літературі їх атрибуція досі залишалася помилковою, належить і сатиричний вірш „О люба свобода печати!..“:

„О люба свобода печати!
Оттож то нам радість тепер!
Що хочеш, давай друкувати!“
Поскипують тисячі пер.
„Тепер-то наш геній крильми
Обгорне весь край і огріє,
Лиш хто не так мислить, як ми,
Нехай той і писнуть не сміє! [“]

Чорновий автограф вірша записано у зошиті № 211, с. 61 з початку. Твори й переклади, вміщені там, датовано 1879 р. Чистовий автограф уміщено у рукописі № 398 (папка), розділ XV. За чистовим автографом текст твору наводимо в цій статті; увійшов він і у Додатковий 52-й том (С. 507).

Уперше вірш опублікував М. Возняк у львівському журналі „Культура“ (1925, № 10—12, с. 6; річна паґінація — с. 830) під рубрикою „З недрукованих поезій Івана Франка“. Вказівки на те, що це може бути переклад, публікація не містить. Серед творів оригінальних, але із зазначенням в дужках — „З Гайне“, твір опубліковано у 18-му томі 30-томника (с. 104, під заголовком „О, люба свободо печати!“); у 15-му томі 20-томника — вже в корпусі перекладів із Г. Гайне (с. 478, під заголовком „Свобода друку“). Як переклад з Г. Гайне внесений у видання: Іван Франко: Бібліографія творів. 1874—1964 / Склав М. О. Мороз.— К., 1966.— № 1538.

Ми встановили, що цей текст Франка насправді є перекладом епіграми Ґете „O Freiheit süß der Presse...“ із циклу „Zahme Xenien“ („Сумирні ксенії“), розділ 2, номер 23. Наведемо текст оригіналу:

O Freiheit süß der Presse!
Nun sind wir endlich froh;
Sie pocht von Messe zu Messe
In dulci jubilo.*
Kommt, laßt uns alles drucken
Und walten für und für;
Nur sollte keiner mucken,
Der nicht so denkt wie wir[15].

(О солодка свобода друку! / Тепер нарешті ми радіємо; / Вона гримотінням нагадує про себе від одного врочистого зібрання до іншого / У солодкому тріумфуванні. / Приходить, дозволяє нам усе друкувати / Та повсякчас верховодити; / Лиш жоден не повинен писнути, / Хто думає не так, як ми).

Зазначений вірш Ґете написано орієнтовно 1819 р. у зв'язку з підготовкою й виходом федерального (прийнятого у Карлсбаді) розпорядження, яким на німецьких землях замість свободи друку, вельми короткочас-

* In dulci jubilo — у солодкому тріумфуванні (рефрен із латинської різдвяної кантати XIV ст.).

[15] Goethe's sämmtliche Werke...— Bd. 3.— S. 32.

ної, запроваджено (знову) попередню цензуру. Бодай кількома словами окреслимо передісторію подій.

Немає підстав перебільшувати демократизм ідей, із яких постав цей твір Ґете. До „свободи друку" Ґете мав двояке ставлення. Конституція, яку німецьким князівствам і герцогствам дарував Віденський конгрес 1815 р. (і яку у Веймарі великий герцог Карл Авґуст запровадив у квітні 1816 р.), передбачала й „свободу друку", тобто майже повне скасування цензури. Біографи засвідчують, що у тогочасній пресі й журналістиці Єни й Веймара після запровадження „свободи друку" Ґете не раз убачав зловживання наданими їм правами. Супутнім явищем газетно-журнальної „свободи" було наростання революційних настроїв молоді (у час святкування 300-річчя Реформації у Вартбурзі); кульмінаційним моментом такого піднесення, в якому виявився уже і його тіньовий бік, стало вбивство політика й літератора А. Ф. Ф. Коцебу, як нібито „зрадника вітчизни", у березні 1819 р. Внаслідок усього цього в Майнці була створена так звана контрольна комісія, що запропонувала цензуру для всіх видань обсягом до 20 аркушів, котрі з'являлися б на територіях Німецького союзу. Не підтримуючи, з одного боку, крайнощів громадського вільнодумства й політичного фанатизму, Ґете, з другого боку, очевидно, не був задоволений і суворими цензурними положеннями, що прийшли на зміну „свободі друку". У цей період він висловлювався про заходи реакціонерів-монархістів: „Я цілком згоден із їхнім основним засновком — зберігати дотеперішнє, запобігати революційному,— не згоден лише з тими засобами, до яких вони вдаються для досягнення такої мети. Річ полягає саме в тому, що вони прикликають на допомогу глупоту і темноту, я ж — розум і світло"[16].

Інші дослідники накидують суворіший портрет Ґете тих років, зазначаючи, що він неґативно сприйняв і запровадження конституційного ладу (внаслідок цих змін малотямуща громада здобула право перевіряти видатки Веймарського уряду, яким керував Ґете; перевірка ніяких порушень не виявила), і горезвісну „свободу друку", яка обернулася пустим збуренням думок та настроїв. Промовистим стосовно позиції Ґете став епізод із опозиційною газетою „Isis" („Ізида"; видавав у 1816—1819 рр. Лоренц Окен, 1779—1851); обурений наклепницькими матеріалами, вміщуваними в ній, Ґете представив герцогу подання з пропозицією її закрити; врешті Окену, що вважався другом Ґете й Шіллера, довелося відсидіти в арешті[17]. Певне — хоч і не вичерпно — коло настроїв Гете щодо „свободи друку" виявляє його сентенція (вміщувана у виданнях творів одразу після „O Freiheit süß der Presse!"): „Was euch die heilige Pressfreiheit / Für Frommen, Vorteil und Früchte beut? / Davon habt ihr gewisse Erscheinung: / Tiefe Verachtung öffentlicher Meinung" (Яку вам свята свобода друку / Дарувала користь, перевагу, результати? / Із цього маєте ви безсумнівну річ: / Глибоку зневагу громадської думки)[18].

Вірш „O Freiheit süß der Presse!..", до аналізу якого мусимо повернутися, можливо, не такий виразний у своїй спрямованості. Хоча, треба ска-

---

[16] Бельшовский А. Гете, его жизнь и произведения / Пер. с нем. под редакцией Петра Вейнберга.— Санкт-Петербург, 1908.— Т. 2.— С. 419.

[17] Kurz H. Einleitung // Goethes Werke: [In 12 Bänden].— Leipzig; Wien, [s. a.].— Bd. 1.— S. XXXIV.— (Meyers Klassiker-Ausgaben).

[18] Goethes Werke: [In 36 Bänden].— Teil 3, Abt. 1.— S. 192.— (Deutsche National-Litteratur).

зати, його зміст набуває дещо відмінних смислів насамперед залежно від того, яку інстанцію розуміти під тим „ми“, котра опосередковано — через голос автора — висловлює свою погрозу в двох останніх рядках. Якщо цією інстанцією виступає влада, тоді варто зазначити, що емоційний малюнок твориться артикуляцією двох дещо різних позицій одного й того ж суб'єкта. З одного боку — зумисно перебільшений, не без іронічного відтінку вислів нібито радости від запровадження „свободи друку“. З другого — у двох останніх рядках — приземлена правда, що вказує на те, як воно велося в дійсності. Цей другий голос, може видатися, належить особі, котра ніби й співчуває загнаним літераторам, але водночас, збагачена мудрістю, знанням і досвідом, із співчуттям чи й без нього підсміюється з їхніх непомірних сподівань.

Однак можливе й інше трактування твору. Що, коли під „ми“ з їх погрозою розуміти не кого іншого, а тих-таки літераторів, котрі радіють зі здобутої „свободи преси“? І ця „свобода преси“ врешті-решт обертається терором нібито „проґресивної“ ідеології, колективним силуванням до стадного, „демократичного“ однодумства... Тоді можна твердити, що іронія, яка звучить на початку твору, наростає у напрямку до його фіналу і задіюється у функції самовикриття зазначеного колективного „ми“.

Видається, Ґете в цьому творі своєрідно розігрує діалог із самим собою з приводу зовнішньої, суспільної проблеми. Особистість широких поглядів, поет міг дозволити собі цього разу „вжитися“ також в образ того, хто нетерпеливо чекав на „свободу друку“,— саме вислів вільної думки (трактування, ближче до першого, яке ми запропонували) вловив у цьому творі Франко, взявшись — із паралельним внесенням певних змістових видозмін — за переклад твору. Проте ще раз підкреслимо: у творі Ґете виразно вловлюється, можливо, навіть виразніше, ніж сподівання свободолюбця, думка обережного бюрократа, який не може не бажати спокою для себе, а заодно, як йому видається, й для суспільства, у якому живе. Останнє також цілком співвідносне з Ґете та з його сміливістю цю „консервативну“ позицію заявити й обстоювати.

Франко у своєму перекладі, мабуть, цілком свідомо іґнорує деяку двозначність того „вільнодумства“, яка є у творі Ґете, дещо нівелюючи іронію першого голосу (з його підкресленою радістю від запровадження „свободи друку“) та вилущуючи з твору й увиразнюючи думку, як йому видавалося, прийнятнішу для громади, щоправда, висловлену в творі також не прямо, а в опосередкуванні щонайменшою мірою випробовувального — до яких меж дозволено буде дійти? — іронічно-сатиричного змалювання перспектив зазначеного явища. Тому-то Франків переклад є твором, що цілком належить ліриці громадянського плану — без ноток тієї незворушної зверхности, якою визначається засаднича позиція у восьмивіршеві Ґете.

Франків переклад цього твору Ґете супроводжує цікава текстологічна історія. Записаний начорно у зошиті № 211, він, як виглядає, на якийсь час зникає з поля зору самого перекладача. Датований текстологами-франкознавцями орієнтовно 1879 р., цей переклад не потрапив у збірку „Думи і пісні найзнатнійших европейських поетів“, видану того ж таки року. Франко звертається до нього наприкінці життя, найімовірніше, у 1914 р., готуючи рукопис ще одної збірки — „Думи й пісні европ[ейських] поетів. Переклади й наслідуваня. 1876—1916“ (видана не була). Письменник, змушений на той час писати лівою рукою, переписує текст перекладу, очевидно, із зазначеного чорнового зошита на окремий аркушик і дає

йому заголовок „Свобода друку“. При цьому сам Франко визначає його як переклад із... Гайне, вміщуючи його під номером тринадцятим у групу перекладів Гайневих творів, яких у збірці 16. (Переклади з Гайне у цьому рукопису пронумеровані текстологами з номера V по XVIII включно, „Свободі друку“ відтак надано номер XV; тим часом є іще внутрішня нумерація перекладів і переспівів з Гайне, яку подав сам Франко; „Свобода друку“ тут, як уже сказано, має номер XIII.)

Слід зазначити ще одну помилку перекладача при впорядкуванні цієї збірки перекладів, помилку, пов'язану знову ж таки з Гайне: до своєї збірки Франко заводить також твір „Післанець“ — переклад вірша „Botschaft“ (вміщується у розділі „Романси“ першої книги Гайне). Оригінал тут уже справді належить Гайне, проте перекладачем є не Франко — вірш переклав у 1885 р. Осип Маковей, переклад уміщено у „Зорі“ 1885 р. (число 22, с. 261) під криптонімом М*. Очевидно, Франка, що наприкінці життя укладав збірку своїх перекладів, тут збивали з пантелику, по-перше, криптонім, схожий на той, під яким друкувався тоді у „Зорі“ він сам (у Франка: Мирон*), а по-друге, знаний йому текст — адже це він сам готував дебютний переклад Маковея до друку, будучи свого часу фактичним редактором „Зорі“. Справу остаточно розв'язує лист Маковея до Франка від 19 листопада 1885 р., в якому рукою Маковея записано цей переклад (ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1603, с. 951).

Прикметно, що текст „О люба свобода печати!..“ не потрапляє і у збірку перекладів „Г. Гейне. Вибір поезій“, яку Франко опублікував 1892 р. — чи то тому, що на той час поет, може, не мав під руками згаданого чорнового зошита, пізнішими текстологами нумерованого як зошит № 211, чи то тому, що тоді ще твердо пам'ятав, що автором оригіналу не є Г. Гайне.

Франко, вмістивши цей переклад між переклади з Гайне, помилився, одначе цей твір і справді напрочуд „гайнівський“ — темою, іронічно-сатиричними нотками, чітко членованим енергійним ритмом та епіграматичним викладом він нагадує твір, характерний для однієї з течій німецької поезії 1830—1840-х рр., найбільш помітним репрезентантом якої був Гайне. Ця помилка, власне кажучи, підтверджує характеристику поезії Ґете як надзвичайно багатої темами, ідеями, формами і стилем, як творчости, що запліднювала пошуки пізнішого часу, в тому числі й здобутки такого яскравого поета, як Г. Гайне. Додати до цього варто й те, що сам Франко „по-гайнівськи“ прочитує вірш Ґете і у своєму перекладі ознаками манери Гайне підсилює це враження.

Франків текст, як уже зазначалось, уперше опублікував М. Возняк у 1925 р.; ніщо не вказує на те, що першопублікатор не розглядав його як оригінальний твір Франка. З певністю можемо твердити, що М. Возняк мав перед собою чорновий автограф у зошиті № 211, не озаголовлений і без зазначень про існування якогось першотексту (публікація в журналі „Культура“ закінчується приміткою, де вказано, що вірш „О люба свобода печати!..“ „переховується ... в архіві Франка під ч. 473“ — тобто в рукопису, пізніше перенумерованому текстологами на 211).

З різною мірою пов'язання з творчістю Гайне твір — про що теж була мова — публікувався у 30-томному (1929) і у 20-томному (1955) виданнях творів І. Франка. У 18-му томі тридцятитомника вказано навіть дату його написання — 1880 (навряд чи упорядники мали достатні арґументи для такого точного датування).

Новий виток текстологічної історії, що спостиг цей текст при підготовці 50-томного Зібрання творів, загрожував відсунути його в забуття: у 50-томнику йому місця не знайшлося — ні серед перекладів (із Гайне чи невстановлених), ні серед оригінальних творів Франка. Як відомо, норми науково-критичного видання (а відповідати їм мав 50-томник Івана Франка) передбачають, у разі вміщення перекладів, переспівів, переробок, указання на їх оригінальний першотекст. У випадку з віршем „О люба свобода печати!..“ загального зазначення Франка про те, що вірш має своїм джерелом творчість Гайне, упорядникам не було досить. І хоча в доробку Гайне чимало творів, тематично, пафосно, стилістично чимсь подібних до „О люба свобода печати!..“, вони, природно, не могли вказати той конкретно твір, з якого зроблено переклад (переспів, переробку). Ймовірно, з'ясувавши, що жоден твір Гайне неможливо визначити як оригінал даного вірша, упорядники наблизилися до питання, яке само собою мусило випливати із змісту твору: якщо розглядати цей текст не як переклад, а як оригінальний твір Франка, то про яку „свободу печати“ у ньому йдеться?

Безперечно, на рубежі 1870—1880-х років Франко мав привід для іронічного осмислювання однієї з декларованих буржуазних австро-угорських „свобод“, але чи подавала тогочасна дійсність якийсь конкретніший імпульс, щоб хронологічно означити його як такий, про який можна сказати „тепер“ („Оттож то нам радість тепер!“)?

До Австрії, як відомо з історії, свого часу не дійшли навіть ті „свободи“, які були проголошені для німецьких держав на Віденському конґресі. Аж щойно революція 1848 р. поставила їх на порядок денний. Лише друкарський статут 1862 р. та стаття 13 нової австро-угорської конституції 1867 р. закріпили вимогу скасування попередньої цензури. Відтак ніяких формальних ознак переслідування „свободи печати“ у країні не визнавалося, хоча насправді чинилися численні перешкоди розповсюдженню друкованого слова — через поліційні арешти й судові рішення, що виправдовували конфіскати й знищення тиражу видань. У підсумку все це становило явище, напівофіційно-напівгумористично назване як „Nachzensur“,— перекладаємо це як „післяцензура“; її втручання аж надто добре було знане молодому І. Франкові та його колезі М. Павликові з досвіду видань „Громадського друга“, „Дзвону“ та „Молота“. Історичних даних про якісь зміни в такому становищі преси в Австро-Угорській імперії кінця 1870-х — початку 1880-х років — часу, коли постав цей текст Франка, нам знайти не вдалося. Очевидно, їх і не було — тих змін, які знаменували побільшення „свободи печати“.

Отже, висловити своє ставлення до тієї „свободи“, приклади якої пізнав із власної видавничої й журналістської практики, нагоду Франкові дав у цьому творі не тогочасний факт суспільного життя, а факт літературно-історичний, віднайдений у творчості німецького поета — але не Гайне, а Ґете.

Одначе, слушно засумнівавшись у належності вірша „О люба свобода печати!..“ до оригінальної творчости Франка, але й не встановивши автора оригіналу, упорядники 50-томника, не мудруючи лукаво, залишили текст поза бортом Зібрання творів (тобто вчинили у такий же спосіб, як і з фраґментом „Ось тисячі лежать, бліді, холодні...“ з поеми Н. Ленау „Альбігойці“, про що нам уже доводилось писати у розвідці, на яку подано посилання).

Ще одним фактом перекладацького звернення Франка до поезії Ґете виступає віршова сентенція поета „В природи нема ні ядра, ні лупини...“ Фраґмент поезії Ґете, з яким вона вступає у перегук, входить одночасно (що загалом є рідкістю, і не тільки стосовно поезії Ґете, а й новочасної літератури загалом) до складу двох невеликих віршових творів Ґете — „Allerdings. Dem Physiker“ („In's Innre der Natur...“) та „Ultimatum“ („Und so sag' ich zum Letztenmale...“).

У Франка читаємо:

В природи нема ні ядра, ні лупини,
у всім вна одна і усе вона інна?
ти тілько над тим пильно думай щоднини,
чи сам ти ядро, чи лупина.

Чотиривірш записано чорнилом у зошиті № 191, с. 7 з початку; вперше надруковано в 13-му томі 20-томного видання, с. 155, упорядники віднесли його до віршів 1883 р. За таким визначенням дати пішли й упорядники 50-томника, де й передруковано цей твір (т. 2, с. 365). Запропоноване датування видається помилковим, його варто відсунути бодай на рік раніше, оскільки на цій же сторінці попереду цього твору записано (олівцем) ранню редакцію вірша „Земле моя, всеплодющая мати...“, який з'явився друком у журналі „Світ“ уже 1882 р. (у третьому числі), а в збірці „З вершин і низин“ має вписану автором дату „1880“; крім того, під розглядуваним чотиривіршем починається запис (також олівцем) інформації про „реальність“ (нерухомість) у місті Львові на кінець 1881 р. В обох випадках передруку чотиривірша неточно відчитано слово: подано „сильно“ замість „пильно“. Зайвим видається й проставлення прописних літер на початку рядків. Твір наводимо за автографом.

Розміщення цього твору вслід за віршем „Земле, моя всеплодющая мати...“ видається не випадковим. В обох творах Франка порушено проблему взаємин людини і природи, звучать мотиви наснаження особистості природними силами та мобілізації її зусиль на гідне людини життя. Очевидно, для того, „щоб в бою смілійше стояти“ (з першого варіанта вірша), щоб провести свій вік у безнастанній праці, людина мусить зробити рішучий вибір у запропонованій наразі метафоричній альтернативі: бути їй „ядром“ чи „лупиною“.

Подібний мотив є в обох згаданих творах Ґете, хоча в них це радше гострий дотеп, який випливає з обстоюваної філософської тези, у цих творах для поета основної і вельми важливої.

Вірші Ґете „Allerdings“ („В будь-якому разі“) та „Ultimatum“ написано приблизно у 1820 р. і далі вміщувано у циклі „Gott und Welt“ („Бог і світ“), що його поет сам виділив, упорядковуючи свої поетичні твори. У цьому циклі зазначені два вірші стоять один за одним у послідовності, відтворюваній також і в нашій статті. Подамо тексти творів-оригіналів:

Allerdings
Dem Physiker

„Ins Innre der Natur —
O du Phylister! —
Dringt kein erschaffner Geist“.

Mich und Geschwister
Mögt ihr an solches Wort
Nur nicht erinnern:
Wir denken, Ort für Ort
Sind wir im Innern.
„Glückselig! wem sie nur
Die äußre Schale weist!“
Das hör ich sechzig Jahre wiederholen,
Ich fluche drauf, aber verstohlen;
Sage mir tausend tausend Male: (nur)
Alles gibt sie reichlich ung gern;
Natur hat weder Kern
Noch Schale,
Alles ist sie mit Einem Male;
Dich prüfe du nur allermeist,
Ob du Kern oder Schale seist[19].

(**В будь-якому разі. Фізикові**. *„В нутро природи,—* / О, обивателю! — / *Не проникне жоден творчий дух“*. / Мені та зрідненим зі мною / Можете цих слів / Не нагадувати. / *„Блаженний, кому вона лишенъ / Зовнішню шкаралущу показує!“* / Уже шістдесят років чую я, як це повторюють, / Проклинаю, хоча й нишком, / Кажу собі тисячу тисяч разів: / Усе дарує (дає) вона щедро й охоче. / Природа не має ні ядра, / Ні шкаралущі, / Вона — все одночасно? / Отож випробуй себе усіляко, / Бути тобі ядром чи шкаралущею).

У цьому вірші Ґете, декларуючи свої філософські переконання, полемізує з думкою, висловленою в поемі „Falschheit der menschlichen Tugenden“ („Фальшивість людських чеснот“, 1730) відомого швейцарсько-німецького природознавця й поета Альбрехта Галлера (1708—1777; свого часу видав докладні анатомічні „Таблиці“, був автором 8-томної „Фізіології людського тіла“, у Ґеттінгені заснував медичну школу та був президентом наукового товариства). Думка Галлера завдяки її афористичному звучанню стала розхожою. Зазначений афоризм (що становить чотири рядки з поеми, написаної александрійським віршем,— Ins Innre der Natur / Dringt kein erschaffner Geist. / Glückselig, wem sie nur / Die äußre Schale weist!) цитується у творі Ґете (тут виділено курсивом). І хоча твір Ґете має підзаголовок „До фізика“, тобто, позірно адресується Галлеру (в епоху Ґете „фізиком“ називали кожного, хто займався дослідженням природи), насправді Ґете дратувало легковажне і повсюдне повторювання цитованих тут слів, особливо ж у випадку, коли до них удавався украй неприємний поетові німецький літератор і видавець Фрідріх Ніколаї (1733—1811). Очевидно, саме його, як уважають коментатори творчости Ґете, поет називає тут „обивателем“ („філістером“). Варто зауважити, що і „філістер“, і „фізик“ на той час уже були покійними; відтак можна скласти уявлення, як рішуче поет був не згоден з ідеями, висловленими тим бездумним афоризмом, на який він нападає й по смерті його автора.

Отож конкретна адресація цього твору є справою другорядною,— важливіше у зв'язку з цитованими рядками інше.

[19] Goethe's sämmtliche Werke...— Bd. 2.— S. 148.

1. Розворот рукопису № 191, сторінки 6—7.
Автограф вірша „В природи нема ні ядра, ні лупини...“

Мислитель і природодослідник, Ґете багаторазово висловлювався з приводу актуальних у ті часи філософських питань. Одним із засновкових положень Ґете є його думка про єдність одиничного й загального, єдність, яка потверджується тим, що в одиничному відбита структура загального. Певна річ, Ґете не міг стерпіти догматичного поділу природи на зовнішнє і внутрішнє, на явища одні менш, інші — більш істотні. Не міг він згодитися і з передчасною поетизацією поразки у дослідженні природи та з грубо-метафізичними спробами встановити чи визначити межі людського пізнання; значно складнішою була позиція І. Канта, з якою Ґете саме в цьому питанні загалом солідаризувався. (Зіставлення світоглядних систем Ґете та Канта, що містить багатющу проблематику і стало предметом великого ряду досліджень, засвідчує як дискутивність позицій мислителів-сучасників в одних питаннях, так і зближення — в інших.) Упорядник одного з видань, Г. Дюнцер, зазначає стосовно Ґете: „Він підтримує в цьому Канта, який на противагу Ґаллеру твердив: „В нутро природи можливо проникати через спостереження та розчленування явища, і ніхто не може знати, як далеко з плином часу це зайде“. Ще у березні 1832 р. Ґете писав: „Природа залишається вічно гідною пошанування, вічно на певний пункт пізнавана, вічно піддатлива зрозумінню. Вона повертається до нас різноманітними сторонами; що утаєне нею — на це вона щонайменше натякає“[20]. Отже, бачачи природу у незмірно великій частині ще непізнаною і допускаючи її остаточну непізнаваність, Ґете все ж не виводить із цього факту тези про обмеженість людського пізнання. Допитливий людський дух у своїх спроможностях так само безмежний, як і природа,— ось позиція Ґете, якої не могли зрозуміти доктринери-природодослідники, що його обурювало, як-от і у розглядуваному творі.

Вірш „Allerdings“ уперше надруковано в журналі „Zur Morphologie“ („До морфології“) 1820 р. Тексту вірша передувала замітка Ґете філософського змісту, озаголовлена „Freundlicher Zuruf“ („Дружній заклик“). У ній поет, а водночас учений зазначав: „Я почуваюся у щасливому одноголоссі з ближчими й дальшими, серйозними, діяльними дослідниками, котрі визнають, що треба прийняти як передумову і допущення щось недосліджуване, але що відтак самому дослідникові не можна ставити жодних обмежень. І хіба не доводиться приймати як передумову й допущення — самого себе; хоча я ніколи не знаю, яким чином я, власне, влаштований („wie es eigentlich mit mir beschaffen sei“), але ж хіба я не вивчаю себе повсякчас, хоч і ніколи не досягаючи розуміння себе, так само як і інших? І одначе справа бадьоро просувається все далі й далі. Подібно і зі світом: нехай він лежить перед нами без початку й без кінця, нехай буде безмежною далеч, непроникною близь — все це так, і все ж — наскільки далеко і наскільки глибоко здатен людський розум проникнути в свої власні таємниці і у таємниці світу — це не буде ніколи визначено в завершеному вигляді („werde nie bestimmt noch abgeschlossen“). Тож пропоную прийняти і витлумачити саме в цьому сенсі вміщену далі життєрадісну римовану п'єску...“[21]

Ґете, отже, у своїх і наукових, і літературних працях, зокрема у цих двох розглядуваних творах, виступає рішучим противником філософсько-

[20] Goethes Werke: [In 36 Bänden].— Teil 3, Abt. 1.— S. 39.

[21] Там само.— Teil 33.— S. 170.

го агностицизму, висміює спроби дозування у можливостях пізнання дійсности, поділ її на непроникне „ядро“ та на зовні пізнавану оболонку, „шкаралущу“. Формулювання цієї дихотомії — „ядро“ та „шкаралуща“ — дає поетові зручний привід повернути її постановку у зворотний бік (спрямувати з об'єкта — на суб'єкт) і спитати як своїх філософських супротивників, так і читача взагалі: ким кожен із них уважає себе — „ядром“ чи „шкаралущею“?

Таким чином відійшовши від позиції першопочаткового супротиву здійснюваному поділу природи на внутрішнє й зовнішнє, але жартівливо прийнявши цей поділ уже у стосунку до адресата, з яким полемізує, поет йде далі: якщо „ядро“ — то де його остаточне місцеперебування?

Відповідь на це дає наступний твір — „Ultimatum“, в якому на початку повторено важливе для Ґете його філософське положення („Немає в природи ні ядра, ні шкаралущі“), а далі цю думку розвинуто вже в гумористично-полегшений і, як це нерідко буває в Ґете, можливо, навіть дещо грубуватий спосіб. Наведемо твір:

Ultimatum

Und so sag' ich zum letzten Male:
Natur hat weder Kern
Noch Schale;
Du prüfe dich nur allermeist,
Ob du Kern oder Schale seist!
Wir kennen dich, du Schalk!
Du machst nur Possen;
Vor unsre Nase doch
Ist viel verschlossen.
Ihr folget falscher Spur,
Denk nicht, wir scherzen!
Ist nicht der Kern der Natur
Menschen in Herzen?[22]

(**Ультиматум.** І отже заявляю я востаннє: / Немає в природи ні ядра, / Ні шкаралущі, / Тож випробуй себе усіляко: /Ядром ти є чи шкаралущею! / Знаємо ми тебе, ти, крутію! / Чиниш тільки злі витівки. / Перед нашим носом, одначе, / Закрито багато. / Фальшивим слідом простуєте ви, / Не гадайте, що ми жартуємо! / Хіба ж ядро природи / Не в серці людини?). У деяких з видань Ґете рядки 6—9 цього вірша беруться в лапки — на знак того, що твір побудовано як діалог: спершу мовить філософ, йому відповідає недовірлива публіка, а фінальні чотири рядки знову ж залишаються за філософом, котрий тут уже висловлює переконання і свої, і своїх однодумців.

Франко, що був обізнаний з цими творами, у своєму перекладі подає скорочену версію першого з них. Звертає на себе увагу й те, що український поет додав думку про змінність (неоднаковість, іншість), співвідносну з єдністю, до характеристики природи,— думку, яка не артикульована саме у цих двох віршах Ґете, проте цілком узгоджується з принципа-

[22] Goethe's sämmtliche Werke...— Bd. 2.— S. 148.

ми світогляду німецького поета й філософа і здобуває вислів у багатьох інших його творах.

Ще одним об'єктом розгляду має стати випадок творчої переробки одної з поезій-медитацій Ґете. Вперше її надруковано 1788 р. Сам автор відніс цю поезію до циклу „Lieder" („Пісні"), що ним зазвичай розпочинаються його зібрання творів. Її заголовок — „Erinnerung" („Нагадування"). Наведемо цей чотиривірш:

Willst du immer weiter schweifen?
Sieh, das Gute liegt so nah.
Lerne nur das Glück ergreifen,
Denn das Glück ist immer da[23].

(Завжди ти прагнеш далеких блукань? / Поглянь: добро лежить так близько. / Вчись же здобувати щастя, / Оскільки воно завжди поряд).

Очевидно, це проникливе міркування поета й мудреця, надзвичайно просте й парадоксальне водночас, справило велике враження на Франка ще за його молодих літ. Не може бути сумніву, що саме зазначений вірш Ґете інспірував подібні чотири рядки Франка:

Шукай краси, добра шукай!
Они є все, они є всюди.
Не йди в чужий за ними край,
Найперш найди їх в своїй груди!

Під віршем в автографі (ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 322) проставлено датування. Рік — 1877 — є очевидним, а ось число й місяць можуть прочитуватись і як 18/I, і як 14/I. Вірш залишався недрукованим за життя поета; вперше побачив світ у 13-му томі 20-томника, с. 26; введено його і у 50-томник, с. 277 (в обох випадках — із редакторським втручанням у питому авторську орфографію). Цитуємо за автографом.

До поняття „добра", яке фіґурує в поезії Ґете і має, звичайно ж, зміст ширший, аніж лише представлення морального ідеалу, Франко не без певних для цього підстав додає й поняття „краси". Можна назвати правомірною також і уточнену адресацію, де саме варто шукати цей тандем благ: „у власній груди", що відповідає також загальному духові творчости Ґете і одним із свідчень чого, зрештою, можуть виступати рядки його ж вірша „Ultimatum", розглянутого раніше. Можна додати, що зміст третього рядка сентенції Франка є перефразуванням (із заміною питальної інтонації на спонукальну) першого рядка вірша Ґете. Проте все ж, як на нашу думку, не можна ставити питання про точність відтворення ґетівського першозразка у цьому чотиривіршеві українського поета. Ґете веде мову про „добро", розуміючи під цим насамперед, як видається, сприятливі умови для буття людини, відтак цілком зрозуміло пов'язуючи їх із поняттям „щастя", тобто, контурно окреслює у вірші проблематику задоволення внутрішніх потреб індивіда (і не випадково вміщує цей невеличкий твір не серед „ксеній" чи „максим і рефлексій", а в розділі „пісень").

[23] Goethe's sämmtliche Werke...— Bd. 1.— S. 31.

Франко ж дещо змінює смислову націленість, здавалося б, тієї самої думки: заперечуючи трансцендентність (позамежність щодо людини) генези етико-естетичних способів ставлення до дійсности, поет утверджує їх повсюдну наявність, їх суто людське і присутністю людини викликане походження та як на найближче і найголовніше джерело вказує на внутрішній світ особи, немовби спонукаючи цю особу такі зразки представити. Твір Франка набуває відтак абстрактно-моралістичного відтінку, незвичного на ранніх етапах творчости більшости поетів. Утім, поезії Франка тих років, співвідносних із початком утвердження у творчості молодого письменника новаторської реалістичної естетики, однаковою мірою притаманні були як узагальнені формулювання (що вже тоді складалися у певний „паренетикон", можливо, й не без впливу структури поетичного доробку Ґете, що містить дуже багато такого типу висловлювань), так і конкретне, суто художнє маніфестування реалій, які стоять за цими категоріями.

Є ще один арґумент на користь того, що наведений вірш Ґете „Erinnerung" справді не оминув уваги Франка. Рядки саме цього вірша вкарбувалися в пам'яті українського письменника,— це опосередковано посвідчує німецькомовна цитата в листі до М. Бачинського, написаному на початку 1881 р. В листі до аматора літератури, котрий надіслав редакції „Світу" зразок свого віршування, Франко, зокрема, зазначав: „[...] більше ще були б нам пожадані такі поезії, де би представлялись реально сцени з життя чи то люду, чи інтелігенції, сцени типові і характеристичні. У Вас є Ansatz (нахил.— ***М. Б.***) до такого представлення,— трібуйте, тільки, конечно, тямуючи слова Goethe: Warum in Ferne schweifen, / Sich das Gute liegt so nah?"[24] Вказуючи на обізнаність із твором Ґете і його, сказати б, активну присутність в естетичних розміркуваннях Франка, цитовані рядки ще раз виступають підтвердженням того, що „Erinnerung" Ґете він, Франко, розумів на певному етапі як вислів, суголосний означенню загальнодоступного способу утвердження в українському письменстві реалістичного художнього напряму — тим уявленням, які він сам мав тоді, звертаючи увагу на повсюдну наявність матеріалу, котрий містить у собі можливості стати предметом художнього зображення. Франко не зовсім точний у наведенні першого рядка твору Ґете, хоча від загального змісту його не відступає, тимчасом, як другий рядок, у якому сконцентровано суть виразу — „Sich das Gute liegt so nah?", звучить для українського поета афористично.

Уявлення про обсяг творчої інтерпретації спадщини німецького поета поетом українським розширює й факт Франкової спроби долучитися до перекладу широковідомого ґетівського „Короля ерлів" („Erlkönig"). У рукописах Франка знаходимо лише перші чотири неозаголовлені рядки цього перекладу. Наводимо їх (публікується вперше):

Хто їде так пізно з вітрами смерком?
Се батько з своїм малим синком;

[24] Франко І. До М. Й. Бучинського // Франко І. Зібрання творів...— К., 1986.— Т. 48.— С. 281. Два рядки з поезії Ґете цитуємо, втім, за автографом (ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1574, с. 1), якому відповідає й першодрук (Студинський К. Із редакційної теки Івана Франка: З приводу віршів Мелитона Бучинського // Наша культура.— 1936.— № 1.— С. 16—17), позаяк зазначені рядки упорядники 48-го тому відчитали помилково.

499 38г.

Шукай краси, добра шукай!
Они є всї – они є всюды.
Не йди въ чужій за ними край,
Найперше найди ихъ въ своїй груди! 14/I 1877 р.

ґрóдуха (Н) – Luftloch
мітусь (Opt) – durcheinander
марцівка – Henne, welche im März die Jungen ausbrütet
підлітка (Opt) Henne, welche im Sommer
лента, ленчі, горошок, вика –
Коньитина, Коньюшина, Конанщі
Кіjáх (Калуш) пітульок (Opt) Maiskolben
~~[illegible] (Калуш) [illegible]~~
Комітька (Н)
Лен (Калуш), льон (Н. Opt) гроjаки: Ксоцень і молот: d. buchstäblich, jak

2. Рукопис № 322.
Автограф вірша „Шукай краси, добра шукай!..“

В обіймах щирих дитя держить,
При груди гріє і сторожить...[25]

Є підстави спробу цього перекладу датувати 1885 р.— з огляду на близькість його автографа у блокноті № 206 до записаних через дві сторінки рядків (вірш „Безмежнеє поле в сніжному завою..."), датованих 12/XI 1885.

У поетичній спадщині Ґете є твір, не згадати який неможливо, вчитуючись у фінальні акорди Франкової ліричної драми „Зів'яле листя". Перегук основних думок у них очевидний. Вірш Ґете „Sorge" — саме про нього йдеться — написано та у перше зібрання введено 1788 р.; його включають у цикл „Lieder" („Пісні"), який уміщують звичайно у першому томі зібрань творів Ґете.

Sorge

Kehre nicht in diesem Kreise
Neu und immer neu zurück!
Laß, o laß mir meine Weise,
Gönn', o gönne mir mein Glück!
Soll ich fliehen? Soll ich's fassen?
Nun, gezweifelt ist genug.
Willst du mich nicht glücklich lassen,
Sorge, nun so mach' mich klug![26]

(**Невпокій**. Не повертай [мене] у цьому колі / Знову й знову назад! / Залиши, о залиши мені мій звичай, / Удостой, о удостой мене мого щастя! / Повинен я утікати? / Чи повинен я хапати [омріяне]? / Ну ж, досить сумнівів. / Якщо, невпокою, не бажаєш дозволити мені бути щасливим, / Зроби мене віднині розумним!).

Не можучи здобути щастя, яке бачить у взаємності жінки, котру кохає, герой Франкового „Зів'ялого листя" у фіналі цієї „ліричної драми" вирішує вирватися з полону життєвої круговерти, наклавши на себе руки (у цьому він убачає наближення до стану, спорідненого буддійській нірвані). Проте це уявне завершення драматичного сюжету твору. Насправді поворотний пункт його співвідноситься з моментом, коли герой мобілізує своє гостре тверезе знання — і відтак вивищується у протистоянні зі своїм стражданням. Саме ця — реальна — лінія сюжету „Зів'ялого листя" кореспондує з мотивами „Sorge". Постаті обох поетів у цих творах вимальовуються повернутими обличчям до Сходу. Яскравим образом, що об'єднує ці твори, є образ „постійного повернення назад" — ввергнутости людської душі у майже безвихідний колобіг страждань, що асоціюється з поняттям „сансари" у вченні Будди. Крім наснажености глибоким змістом, цей образ, запозичений зі східної релігії, для європейського письменства часів Ґете був позначений також примітним елементом новизни; не вивітрилась вона, дійшовши й до часів Франка та його літературного оточення.

Можливо, не без впливу поезії Ґете народився один із ранніх поетичних шедеврів молодого Франка — сонет „Сикстинська Мадонна" (1881,

[25] ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 206, с. 5 з кінця.
[26] Goethe's sämmtliche Werke...— Bd. 1.— S. 48.

надрукований 1887). У Ґете у вірші „Heilige Familie“ („Свята Родина“) читаємо: „O des süßen Kindes und o der glücklichen Mutter, / Wie sie sich einzig in ihm, wie es in ihr sich ergötzt! / Welche Wonne gewährte der Blick auf dies herrliche Bild mir, / Stünd' ich Armer nicht so heilig wie Joseph dabei!“[27] (О, солодке дитя і о, щаслива мати! / Як вона злита із ним, як воно втішається в ній! / Яку насолоду дарує мені погляд на цю прекрасну картину, / Стовпію я, бідака, хіба ж бо не так святочно при цьому, як Йосиф?). Вірш написано елегійним дистихом, у зібраннях творів Ґете його вміщують у розділі „Antiker Form sich nähernd“ („Наближене до античних форм“.)

Смисловий акцент цього твору падає на враження від споглядання чарівної картини, висловлене у третьому й четвертому рядках; якщо бачити сонет Франка у зв'язку з цим віршем Ґете (повторюємо, що для категоричного ствердження такого зв'язку достатньо арґументів немає), то Франко немовби розгортає саме цей момент — суб'єктивного враження, опису дії образу Богородиці на глядача („Хто смів сказать, що не богиня ти? / Де той безбожник, що без серця дрожі / В твоє лице небесне глянуть може, / Неткнутий блиском твої красоти?“[28] Франко тут, можна сказати, йде — в певному напрямку — далі: вияскравлює факт мистецької створености образу Мадонни, підкреслює художню незвичайність намальованого, тож Мадонна для нього постає богинею не тим тільки, що вона Матір Божа, а й тим передовсім, що, очевидно, в особливий спосіб надихає митця і виступає відтак уособленням досконалого мистецького образу (у згоді зі своїми тогочасними атеїстичними переконаннями поет стверджує: „І час прийде, коли весь світ покине / Богів і духів, лиш тебе, богине, / Чтить буде вічно — тут, на полотні“[29].

Нарешті, звернемо увагу і на латинський афоризм, який дав заголовок одній із поетичних книг Франка і який був відомий Ґете: „Bonus vir semper tiro“ („Гідний муж — завжди недосвідчений“). Знову ж, не маємо наміру стверджувати, що саме через Ґете Франко ознайомився із цим виразом (з елегії поета Марціала, I ст. н. е.) чи принаймні приглянувся тим словам, на які звернув увагу німецький поет. Франко дещо переакцентовує вираз: першопочатково за ним був закріплений такий приблизно смисл, що людина шляхетна у новій для себе сфері чинить прямо, принципово відкидаючи підозри про можливість чиїхось лихих замірів. Зафіксовану у цих словах парадигму характеру, передовсім етичного, Франко трансформує у парадигму естетичну, у парадигму творчого процесу, бачачи наведені слова енергійним, життєво програмовим гаслом. Зазначимо, що згаданий афоризм свого часу занотував німецький письменник, а в пізніших виданнях його вміщують, як правило, у розділі „Sprüche in Prosa“ („Вислови прозою“). Також знаходимо його в останньому томі 36-томного видання творів Ґете[30] — того самого видання із серії „Deutsche National-Litteratur“, яке зберігається в особистій бібліотеці Франка і на яке український письменник неодноразово покликається

[27] Goethes Werke: [In 12 Bänden].— Bd. 1.— S. 336.

[28] Франко І. Сікстинська мадонна // Франко І. Зібрання творів...— К., 1976.— Т. 1.— С. 147.

[29] Там само.

[30] Goethes Werke: [In 36 Bänden].— Teil 36, Abt. 2.— S. 465.

(приміром, цитуючи, за іншої нагоди, початок поеми Ґете „Вічний жид“ у трактаті „Із секретів поетичної творчости“).

Франко йшов у науку до німецького поета на початку по-молодечому зачарованим світом його ідей та образів, а згодом — зі свідомим переконаним, що глибоке входження у цей світ, безперечно, піднесе можливості рідної літератури. У передмові до свого перекладу „Гелени і Фавста“ Франко зазначав: „Ґете був найбільш універсальним поетом усіх часів; він умів відчути красу і людськість усюди, де тільки зустрів її, без огляду на мову, костюм і національну закраску. Бувши одним із творців німецького національного почуття, він рівночасно був одним із творців того наскрізь новочасного універсалізму, що обіймає цілий світ ідей, чуття і краси, щоб тим сильніше любити, тим вище піднести своє рідне“[31].

Факти, наведені в цій статті, в сумі з уже відомими фактами звернення Франка до творчости Ґете (як перекладача і як автора власних оригінальних творів, що надихався високими поетичними зразками німецького автора) ще раз засвідчують, яке значення мав Ґете для Франка — як у період становлення Франкового поетичного письма, так і на подальшому творчому шляху, супроводжуючи високі осяяння українського поета, повсякчас підтримуючи його роздум у потужно-змістовній, масштабній проблематиці.

Роль творчости Ґете для розвитку творчости Франка бачиться відтак ще значнішою, ніж уявлялося досі. Разом з тим наше уточнення атрибуції ряду Франкових текстів аж ніяк не підважує основ самостійности його поетичного мислення, жодним чином не применшує історично значущої ваги величезного масиву оригінальної поетичної творчости. Можемо лише із захопленням відзначити проникливе естетичне й художнє чуття молодого українського літератора, котрий своїм взірцем і учителем з перших літ творчости (а без учителя не обходився жоден поет) щасливо обрав велетня німецької та світової поезії.

Mykola BONDAR

JOHANN-WOLFGANG VON GOETHE AND IVAN FRANKO: NEWLY DISCOVERED PAGES OF CREATIVE RECEPTION

The article deals with J.-W. von Goethe's influence on I. Franko's creative work. The accents and specifications regarding the attribution of a number of Franko's texts do not underestimate the bases of independence of the poet's elevated thought by any means; on the contrary, the esthetic and artistic flair of the young Ukrainian literary man regarding J.-W. von Goethe underscores a useful connection of Franko's creative work with the renowned German writer.

[31] Франко І. Гелена і Фавст // Франко І. Зібрання творів...— К., 1978.— Т. 13.— С. 367.

Марія ВАЛЬО

УНІВЕРСУМ БІБЛІОГРАФІЧНОЇ СПАДЩИНИ ІВАНА ФРАНКА

Написана з нагоди 150-літніх уродин національного Пророка і Генія українського народу, стаття є першою спробою осягнути і показати бібліографічну спадщину І. Франка як складну і майже не досліджену частину його творчого надбання. Тож насамперед питання: як розуміти поняття бібліографічної спадщини письменника? На основі вивчення великого обсягу матеріалів Франкової творчости різних видів і жанрів автор висловлює погляд, що це поняття не вичерпується працями письменника власне бібліографічного характеру, складеними і виданими його працями галузевої чи прикладної бібліографії, зокрема такими, як покажчик змісту часопису „Правда“ за 1867—1883 рр., покажчики творів письменника С. Руданського, вчених і громадсько-політичних діячів В. Барвінського та В. Навроцького, історико-бібліографічна монографія, присвячена письменникові-полемістові XVI ст. І. Вишенському та ін. Не обмежується вона і численними бібліографічними оглядами літератури та преси різної тематики, за різні періоди, а також багатьма списками та реєстрами матеріалів, які Франко здебільшого подавав у великих передмовах до багатотомних наукових досліджень літератури і фольклору або ж публікував у наукових збірниках та записках.

Феномен поняття у тому, що універсальна бібліографічна інформація як основа Франкової ерудиції в усіх галузях гуманітарних знань живила і становила благодатний ґрунт для розвитку всіх видів його творчости — наукової, зокрема в галузі історичних, суспільствознавчих та літературознавчих студій, художньої — у галузі перекладу з іноземних літератур, а також журналістської, публіцистичної, книговидавничої тощо. Вона стала інтеґральною частиною його багатогранного творчого процесу. Цей бібліографічний універсалізм зумовив провідну роль Франкової творчости в українському суспільствознавстві другої половини XIX — початку XX ст.

Бібліографічним забезпеченням своєї творчости І. Франко не тільки підніс її до рівня світових аналогів, а часто йшов попереду них. І, як ніхто з українських діячів до нього, вводив в інформаційне поле України джерела світової бібліографії величезного хронологічного діапазону — від вавилоно-ассирійської писемности і культури, індійського епосу, староєврейської поезії та Святого Письма Старого і Нового Заповіту, літератури та культури античного світу і християнської Візантії з їх впливами на се-

редньовічну Європу і Київську Русь аж до потужних потоків світової бібліографії XIX — початку XX ст. Озброєний досягненнями світової гуманістичної науки та бібліографії, Франко особливу увагу приділяв дослідженню історії рідного народу, суспільно-політичних, культурологічних і цивілізаційних процесів на всіх етапах його розвитку, особливо в сучасну йому добу, коли власна Франкова творчість і громадсько-політична діяльність засвідчували найвищий на той час в Україні науковий та емоційний рівень боротьби українців за свої фундаментальні права, зокрема, за право на соціальне і національне визволення, за утвердження української національної ідеї та боротьбу за власну державність, за правдиву, не сфальсифіковану імперськими вченими історію країни. У цій боротьбі доказовість Франкових арґументів завжди була безперечною і передбачливою, навіть пророчою, як у поемі „Мойсей" і феноменальній студії „Що таке поступ" (1903), де, просвітленим розумом проаналізувавши можливі наслідки утвердження в суспільстві так званої народної держави Енгельса, передбачив апокаліптичні наслідки цього, добре знані нам з багаторічного досвіду „державного будівництва" більшовицьким режимом у колишньому СРСР та, зокрема, в Україні.

Зразком і доказом титанічної праці Франка над здобуванням усесторонньої інформації для належного бібліографічного забезпечення своєї творчости залишається його архів, зокрема рукописна спадщина й особиста бібліотека. Крім збережених автографів поетичних, прозових, перекладних творів і наукових праць, його рукописна збірка, власне, являє собою тисячі більших і менших окремих аркушів, а також численних зошитів та блокнотів із власними записами бібліографічного характеру з найрізноманітніших рукописних і друкованих джерел, що служили підготовчими матеріалами для здебільшого реалізованих ним творчих задумів. Подиву гідними залишаються у цій спадщині Франкові автографи з останніх років життя, писані паралізованою рукою. А особиста бібліотека, яку збирав протягом усього життя, почавши з молодших класів гімназії, крім шедеврів української та світової літературної й наукової класики, налічує сотні рідкісних бібліографічних видань різних жанрів і часів усіма європейськими мовами.

Викладене розуміння Франкової бібліографічної спадщини, її джерел і сутности, безперечно, набагато ширше і складніше від поняття його творчости власне бібліографічного характеру. І саме ця складність стала однією з причин того, що дослідження цієї спадщини не було своєчасним і адекватним тому значенню, яке вона мала у творчості письменника та в розвитку української гуманітаристики загалом. Досить згадати той факт, що серед сотень рецензій на твори Франка різних жанрів і різними мовами, зібраних у другому випуску праці В. Дорошенка (1879—1963) „Спис творів Івана Франка з додатком статей про нього і рецензій на його писаня" (1930), бібліографічній франкіані присвячено лише один відгук, а саме на покажчик змісту „Правди" за 1867—1883 рр., який склав Франко[1]. Бібліографічна діяльність письменника не була предметом спеціальних досліджень і фундатора українського франкознавства — академіка М. Возняка (1881—1954), підтвердженням чого є докладні списки його

[1] Див.: Діло.— 1884.— 12 (24) черв.— Ч. 67.— С. 4.

праць, присвячених Франкові[2], а також бібліографічні реєстри франкознавчих публікацій за 1875—1960 рр.[3] Інша річ, що франкознавчим студіям М. Возняка, як і всій його літературознавчій, мовознавчій, фольклористичній творчості, був притаманний „метод точного, скрупулятного до найменших дрібниць досліду язикових й літературних явищ", оснований на всебічному використанні бібліографічних джерел і матеріалів, на що ще в ранній період творчости вченого звернув увагу І. Франко[4]. Важливим було й те, що джерелознавство франкознавчих досліджень М. Возняка не обмежувалось друкованою продукцією Франка, а охоплювало його багатющий архів і особисту книгозбірню, до яких учений (один з небагатьох) мав вільний доступ. До ґрунтовного вивчення цих скарбів М. Возняк узявся після видання в 1920—1924 рр. своєї фундаментальної праці „Історія української літератури", і відтоді франкознавство стало головним сенсом його творчого життя. Показовим було і складання різноманітних за жанрами, тематикою, хронологією бібліографічних картотек і списків творів Франка та праць про нього, які були потрібні М. Возняковi, щоб осягнути велич й універсалізм Франкової творчости. Ці списки, що, безперечно, мали науково-пошуковий, прикладний характер, досі зберігаються в рукописній спадщині академіка[5].

Розгортання досліджень Франкової творчости можна датувати весною 1925 р., коли, у зв'язку з наближенням десятиріччя смерти письменника, з'явилась стаття М. Возняка, де вперше було вжито термін „франкознавство"[6] і накреслено головні, сказати б, стратегічні, завдання цієї дисципліни, а саме: архівно-текстологічні пошуки й оприлюднення незнаних матеріалів творчости Франка та всебічне дослідження його життєвого і творчого шляху. Особливо багато Франкових творів — поетичних, прозових, публіцистичних, а також матеріалів наукового характеру і листів М. Возняк опублікував у періодичних виданнях Львова і Радянської України з 1925 по 1930 р.; у Києві — завдяки особистій підтримці тодішнього президента Всеукраїнської академії наук М. Грушевського[7]. Одним

---

[2] Пачовський Т. І., Шуст Я. І. Праці М. С. Возняка про життя і творчість І. Франка: Бібліографічний покажчик // Іван Франко. Статті і матеріали.— Львів, 1956.— Зб. 5.— С. 407—442; Мороз М. Бібліографічний список недрукованих праць академіка М. С. Возняка про життя і творчість І. Франка // Там само.— Львів, 1960.— Зб. 7.— С. 484—486.

[3] Дей О. Публікації рукописної спадщини Ів. Франка на Радянській Україні: (Бібліографічний покажчик) // Іван Франко. Статті і матеріали.— Львів, 1948.— Зб. 4.— С. 203—223; Мороз О., Мороз М. Радянське франкознавство за двадцять років (1939—1959): (Матеріали до бібліографії) // Там само.— Львів, 1960.— Зб. 8.— С. 179—388; Їх же. Матеріали до критичної літератури про Івана Франка (1875—1938) // Там само.— Львів, 1962.— Зб. 9.— С. 191—318 та ін.

[4] Франко І. [Рец. на видання:] Михайло Возняк. Маркіян Шашкевич як фольклорист.— Львів, 1911 // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1983.— Т. 38.— С. 500.

[5] Див.: Алфавітний покажчик друкованих творів І. Франка [1880—1926].— Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника, від. рукописів, ф. Воз. № 136, п. 50, 693 арк.; Бібліографія видань та публікацій творів І. Франка [1878—1926].— Там само.— Ф. Воз. № 13, п. 4, 146 арк.; Бібліографічні виписки та матеріали, що стосуються літературної і громадської діяльности І. Франка.— Там само.— Ф. Воз. № 11, п. 3, 60 арк. різного формату; Бібліографія творів різних авторів про життя і діяльність І. Франка [1913—1936].— Там само.— Ф. Воз. № 13, п. 4, 45 арк. та ін.

[6] Возняк М. На порозі студій над Франком. (До десятиріччя смерти) // Діло.— 1925.— 31 трав.— Ч. 118.

[7] Див.: Дядюк М. Листи Михайла Грушевського до Михайла Возняка: 1903—1933 // Український історик. Т. XLIII—XLIV: Михайло Грушевський. 1866—1934. Життя, діяльність,

із найбільших досягнень ученого тих років було підготовлене до друку і видане 1928 р. окремим томом „Листування І. Франка і М. Драгоманова" 1877—1895 рр., що охоплювало 537 листів. Саме ця наполеглива наукова і видавнича діяльність ученого була визначальною не тільки для його обрання у 1929 р. членом згаданої академії, але й для розгортання в Радянській Україні франкознавчих студій і видань творів Франка включно з харківським тридцятитомником, у якому М. Возняк узяв участь. Більшовицько-московський терор і тотальне винищення наукових, також бібліографічних і франкознавчих кадрів надовго припинили тут розвиток цих дисциплін. Франкознавство зосередилося головно на західноукраїнських землях, де навіть після горезвісного „золотого вересня" 1939 р. за короткий час, до червня 1941-го, під керівництвом академіка підготовлено до друку 25-томне видання Франкових творів (побачили світ лише два томи) та опубліковано ряд його франкознавчих розвідок. З перших післявоєнних років, завідуючи кафедрою української літератури Львівського університету ім. І. Франка, академік активно включився у справу розгортання франкознавчих студій, заснувавши в 1948 р. спеціальний збірник „Іван Франко. Статті і матеріали", який у рамках пізнішого, республіканського збірника „Українське літературознавство" окремими випусками виходить і досі. Однак репресії й на цих землях, а внаслідок усунення академіка з редколегії повоєнного двадцятитомника Франкових творів, постійне цькування його за несприйняття „марксистсько-ленінської наукової методології" досліджень і відмову визнати свої „буржуазно-націоналістичні" помилки у творчості дорадянського часу, врешті, зумисне гальмування друку його підсумкових праць, які він, зібравши останні сили, готував до ювілею столітніх уродин Франка і яких йому так і не вдалося побачити при житті[8], підірвали його здоров'я і призвели до передчасної смерти. Обставини трагічної долі відомого вченого глибоко розкриті у книжці першого учня академіка і головного редактора останніх його франкознавчих видань М. Нечиталюка[9].

Справивши показовий радянський похорон провідного франкознавця України, режим, проте, не відступив від вимог, поставлених перед франкознавчою наукою, зокрема, від вимоги дотримання фальшивих ідеологем про Франкову діяльність як суто соціалістичну і революційно-демократичну і про самого Франка, автора програмного гимну „Не пора, не пора...", як непримиренного борця проти „українського буржуазного націоналізму" та апологета російського впливу на українську мову, літературу, культуру. Цих засад радянського франкознавства ретельно стерегли тоталітарна система і цензура, строго караючи авторів „адміністративними стягненнями", недопущенням їхніх праць до друку і позбавленням роботи за спроби висвітлення високої Франкової національної свідомости і вірности українській національній ідеї або ж включення у свої праці досягнень світової, а тим більше української діаспорної бібліографії. Їх

творчість: з нагоди 140-річчя від дня народження.— Нью-Йорк; Київ; Львів; Остріг; Торонто; Париж, 2006—2007.— С. 113—153.

[8] Два збірники праць академіка — „Нариси про світогляд І. Франка" та „З життя і творчості І. Франка" вийшли друком 1955 р., а монографія „Велетень думки і праці" — у 1958 р.

[9] Нечиталюк М. Ф. „Честь праці!" Академік Михайло Возняк у спогадах і публікаціях.— Львів, 2000.— 424 с., іл.

ретельно додержували і упорядники та видавці творів Франка, тенденційно добираючи матеріали для збірок, забезпечуючи їх відповідними примітками та коментарями. Цього лиха, як уже мовлено, не уникло і найбільше на сьогодні 50-томне видання творів письменника.

І все-таки, хоч і не зумисно та непослідовно, ця традиція була порушена, і порушили її автори одного з видань, присвячених саме 100-річчю І. Франка. Йдеться про згадуваний каталог першодруків Франкових творів з фондів Львівської наукової бібліотеки АН УРСР (нині — ЛННБ України ім. В. Стефаника) в опрацюванні її співробітників М. Гуменюка (1918—1988), В. Гумецького (1907—?), Є. Кравченка (1924—1997), О. Куща (1914—1984) та ін., за редакцією франкознавця О. Дея (1922—1986)[10]. Причиною відступу від цієї традиції, на нашу думку, стало сповідування наукового, а не ідеологічного принципу систематизації матеріалів каталогу, побудованого за жанрами творів і видами Франкової діяльности. Крім жанрового поділу художньої творчости письменника (поезія, проза, драми, переклади і т. д.), в окремий розділ виділено науково-видавничу і редакторську діяльність Франка з підрозділом його передмов, вступних слів тощо до редагованих творів. Окремо виділено розділ з переліком періодичних видань і збірників,— українських та зарубіжних різними мовами, де Франко друкував свої твори. Це дало змогу розкрити, з одного боку, масштабність та універсальність Франкової журнальної, публіцистичної, наукової, видавничої та інших видів творчости, а з другого — згадувану, хоч і не повну, статистику передмов, вступних слів тощо як важливого елемента бібліографічного забезпечення усіх видів творчости письменника. Як сказано, цей прорив у щільно замкнену ідеологічну систему радянського франкознавства не був послідовний до кінця. Наприклад, у розділі про видавничо-редакторську діяльність Франка саме з ідеологічних мотивів пропущена передмова до збірки поезій І. Франка „Із літ моєї молодости“, до перекладених Франком вавилонських гімнів і молитов, а також передмова до другого видання поеми „Мойсей“ 1913 р., де йдеться про Святе Письмо як основне джерело сюжету поеми, та багато інших. Попри те, завдяки зафіксованим у каталозі матеріалам, зберeглись, хоч і неповні, статистичні дані, вкрай потрібні для порівняльного дослідження багатогранної Франкової творчости. До слова, повної статистики цих матеріалів ще й досі ніхто так і не зробив.

У вступному слові до каталогу О. Дей, крім постановки питання про важливість створення вичерпної бібліографії творів Франка і літератури про нього, зробив також критичні зауваження до двох основоположних видань Франкової бібліографії: „Спис творів Івана Франка за перше 25-літє єго літературної діяльности (1874—1898)...“ М. Павлика (1853—1915) і двох випусків (1918 і 1930 рр.) згаданої бібліографії В. Дорошенка, що охоплювала художні твори, літературну критику й публіцистику та наукові праці Франка до 1914 р. із залученням численних відгуків і рецензій про них чужих авторів. У наступних випусках мала з'явитися бібліографія Франкових рецензій і літератури про нього. Однак події Другої світової війни, еміґрація В. Дорошенка 1944 р. перешкодили закінченню цієї праці. Зібрані матеріали у вигляді картотек залишилися у бібліотеці

---

[10] Див.: Іван Якович Франко: Каталог творів письменника та літератури про нього. До сторіччя з дня його народження.— Львів, 1956.— 172 с.

НТШ, де він працював. Передмова О. Дея закінчується доволі докладним списком бібліографічних покажчиків, присвячених Франкові, що виходили як в Україні, так і за рубежем у 1930—1956 рр., і в цей список автор включив каталог, який редагував[11].

Участь у роботі над каталогом і підготовка до відзначення 100-ліття Франка були, безперечно, головним стимулом до написання першої статті про Франкову бібліографічну діяльність одному з укладачів цієї праці — завідувачеві відділу бібліографії Львівської наукової бібліотеки АН УРСР Михайлові Гуменюку[12]. Проте у цій статті матеріали каталогу, зокрема статистичні, як підстава для дослідження журнальної, публіцистичної та наукової діяльности Франка не були використані. Автор обмежився накресленням хронологічної канви цієї діяльности, пов'язавши її початок з книгознавчими інтересами і складанням Франкової книгозбірні ще в час навчання у Дрогобицькій гімназії, далі він простежує бібліографічні ініціативи і творчість Франка-студента Львівського університету в рамках його співпраці з журналами „Друг", „Громадський друг", „Дзвін" і „Молот", а також із заснуванням книжково-видавничих серій „Дрібна бібліотека" і „Літературно-наукова бібліотека" та з організацією роботи над складанням бібліографічних покажчиків у галузі етнографії і статистики. Не обійшов увагою і роботи Франка над складанням змісту часопису „Правда" і внеску цієї праці в українську журнальну і загальну бібліографію, однак, головно,— з точки зору її значення у пропаґанді соціалістичних ідей. У дусі обов'язкових тоді цензурних приписів М. Гуменюк висвітлював також використання Франком у журналістській практиці досвіду російських революційних демократів, зокрема В. Бєлінського та М. Чернишевського. Натомість залишив поза увагою розкриття важливого для журналістики й публіцистики жанру бібліографічного огляду літератури та преси і бібліографічне забезпечення величезного пласта наукової творчости письменника та його діяльности в галузі перекладу зі світових літератур. Новий варіант цієї статті, значно доповнений матеріалами про бібліографознавчі погляди Франка за його рецензіями на бібліографічні видання українських і зарубіжних авторів, М. Гуменюк опублікував у 1967 р.[13] Згодом ця стаття увійшла окремим розділом до його цінної праці 1969 р. „Українські бібліографи XIX — початку XX століття", у якій серед п'ятнадцяти нарисів про найвизначніших українських бібліографів

[11] Стосовно питання, яке порушив О. Дей,— про створення вичерпної бібліографії творів Франка і літератури про нього, варто зазначити, що такої праці не складено й досі. Однак у 1966 р. вийшла друком книжка відомого бібліографа і франкознавця М. Мороза (1923—2006) „Іван Франко. Бібліографія творів 1874—1964", яку автор створив після звільнення з сибірських ГУЛАГів, залучивши до неї матеріали всіх попередніх видань цього типу, включно з невикористаними картотеками В. Дорошенка, звірив увесь матеріал наочно, забезпечивши його компетентним анотуванням. Тому ця праця служила і далі служить достовірним, хоч неповним, джерелом інформації про твори письменника мовою ориґіналу та іноземними мовами зазначеного періоду. А у складеній автором власній персоналії „Мирослав Мороз. Бібліографічний покажчик" (1997) відображений увесь спектр його праць, присвячених Франкові, зокрема велика кількість щорічних та ряд тематичних покажчиків літератури про І. Франка. І все ж створення вичерпної Франкової бібліографії — завдання, яке ще чекає на свого виконавця (якщо взагалі така праця можлива).

[12] Гуменюк М. Иван Франко и библиография. К столетию со дня рождения писателя // Советская библиография.— 1956.— Вып. 43.— С. 37—43.

[13] Гуменюк М. Іван Франко і українська бібліографія // Радянське літературознавство.— 1967.— № 3.— С. 63—67.

згаданого періоду був і нарис про І. Франка. Ця праця, одна з перших повоєнних спроб поновлення досліджень у галузі української історико-бібліографічної науки, побачила світ завдяки сприянню редакційно-видавничого відділу Книжкової палати УРСР у Харкові. До бібліографічної франкіани М. Гуменюк звертався і пізніше, у 1970—1980-х рр., опублікувавши розвідку „Бібліографія на сторінках прогресивних українських видань „Друг", „Світ", „Народ", „Житє і слово"[14]. Крім того, він порушив деякі питання Франкової діяльности в галузі бібліографії у контексті кількох статей про діяльність українського радянського бібліографа І. Бойка (1902—1970). У підсумку варто відзначити, що, попри обов'язкові тоді цензурні вимоги до бібліографічної франкіани, М. Гуменюк першим виділив в окрему проблему дослідження бібліографічної творчости Франка, а також те, що його франкознавчі студії, як і поновлення історико-бібліографічних розвідок загалом, проходили в тісному зв'язку з розвитком бібліографічної діяльности вчених Сходу і Півдня України.

Переходячи до огляду чільних представників бібліографічної науки Східної України, слід передусім назвати одного з найкваліфікованіших українських бібліографів Ігоря Корнєйчика (1924—1972), працівника Харківського державного бібліографічного інституту (нині — Харківська академія культури), та тодішнього метра одеських бібліографів, співробітницю Одеської державної наукової бібліотеки ім. М. Горького Марію Пчелінцеву (1902—1994).

І. Корнєйчик був автором трьох окремих публікацій, присвячених бібліографічній діяльності І. Франка, виданих у 1960, 1965 і 1969 рр., а також бібліографічної франкіани, про яку йдеться у головній праці його життя — „Історії української бібліографії. Дожовтневий період. Нариси" (1971). Однак франкознавчі бібліографічні матеріали були йому відомі набагато раніше,— з часу роботи над його кандидатською дисертацією з проблем краєзнавчої бібліографії, яку, після навчання у Московському бібліографічному інституті, захистив у 1954 р.[15] Як викладач Харківського бібліографічного інституту, видав низку посібників з історії бібліографічного краєзнавства[16], а з 1961 р. окремими випусками почав видавати огляди лекцій з історії української бібліографії[17], де своє місце посіли і Франкові бібліографічні матеріали.

Першу зі згаданих публікацій під назвою „Бібліографічна діяльність І. Я. Франка" він написав, до речі, на доповнення Гуменюкової статті 1956 р. Однак хронологічну канву Франкової бібліографічної діяльности зі статті свого попередника наповнив високими оцінками універсалізму творчого обдарування письменника, його патріотизму й відданости інтересам рідного народу, а також відповідними матеріалами епістолярної та рукописної спадщини Франка. У цій статті харківський учений уперше

---

[14] Див.: Книга і знання: Тематичний збірник.— Львів, 1974.— С. 101—117.

[15] Корнейчик И. И. Краеведческая библиография художественной литературы / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— Москва, 1954.— 16 с.

[16] Корнейчик И. И. Краеведческая библиография на Украине: Конспект лекций по курсу „Краеведческая библиография" для студентов ХГБИ.— Харьков, 1964.— 55 с.; 1965.— 28 с.; 1968.— 46 с. та ін.

[17] Корнєйчик І. І. Розвиток бібліографії на Україні: Лекції для студентів-заочників ХДБІ.— Харків, 1961.— Вип. 1.— 32 с.; Вип. 2.— 19 с.; Вип. 3.— 48 с.; Вип. 4.— 16 с.; Вип. 5.— 40 с.

визначив і своє розуміння предмета Франкової бібліографії. На його думку, „являючи собою складову частину діяльності І. Франка як просвітителя, критика, журналіста і вченого, бібліографія водночас мала для нього самостійне значення"[18]. Працюючи над курсами лекцій з бібліографії, І. Корнєйчик дотримувався жанрових принципів її систематизації і цей же принцип застосував до Франкових матеріалів бібліографічного характеру. Він поділяв їх на інформаційні (більш чи менш широке анотування творів), рекомендаційні (списки літератури пропаґандистського, зокрема соціалістичного, змісту), обліково-реєстраційні (складання покажчиків етнографічної та статистичної літератури), персональні (списки творів С. Руданського, В. Навроцького та ін.). Усе ж, як і М. Гуменюк, найбільшу Франкову бібліографічну працю — зміст часопису „Правда" — І. Корнєйчик оцінював відповідно до цензурних приписів про буржуазно-націоналістичну спрямованість цього журналу. До того ж відоме Франкове визначення провідної ролі літературної критики в розвитку журнальної періодики пов'язував із впливом на нього російської революційної демократії. Свою працю дослідник закінчував висновком про наукові принципи бібліографічної діяльности Франка, наголошуючи на ґрунтовності й повноті використання бібліографічних джерел, докладності їх опису тощо. Однак і в цій статті залишено поза увагою питання про роль і значення бібліографії в науковій та інших галузях Франкової творчости.

Наступна зі згаданих публікацій І. Корнєйчика, що вийшла друком через п'ять років, була вже цілковито присвячена дослідженню складної проблеми бібліографічного забезпечення саме наукової творчости Франка[19]. І не випадково. Ці роки, що після викриття культу Сталіна увійшли під назвою „хрущовської відлиги", сприяли розгортанню інтенсивної роботи над історією української бібліографії, коли на якийсь час були привідкриті „спецхрани" головних наукових бібліотек України, також і базової бібліотеки Книжкової палати УРСР, що від її заснування на початку 1920-х і до 1990-х перебувала у Харкові. Це дало змогу І. Корнєйчикові ознайомитися з таврованими раніше першодруками праць Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, Українського наукового товариства у Києві, Всеукраїнської академії наук і славетного УНІКу (Українського науково-дослідного інституту книгознавства) та інших заборонених режимом установ. Франкіану він з ентузіазмом вивчав за виданнями цих наукових установ, а також за особистим архівом і рукописною спадщиною Франка. Результатом цього вивчення, причому в умовах тоталітаризму, було несподіване для тих часів об'єктивне у своїй основі, незаполітизоване дослідження згаданої проблеми, глибоке розкриття передумов використання бібліографії у Франковій науковій творчості.

До цих передумов І. Корнєйчик, зокрема, відніс наявність в особистій бібліотеці письменника великої кількости зібраних протягом життя видань світової бібліографії різних жанрів і різними європейськими мовами. З переліку цих видань він і розпочав свою розвідку, а далі зосередив увагу на використанні деяких з них для наукових досліджень Франка, а та-

---

[18] Корнєйчик І. І. Бібліографічна діяльність І. Я. Франка // Учені записки ХДБІ.— Харків, 1960.— Вип. IV: Питання бібліотекознавства та бібліографії.— С. 136.

[19] Корнєйчик І. І. Бібліографія в науковій діяльності І. Франка // Іван Франко. Статті і матеріали.— Львів, 1965.— Зб. 12.— С. 89—102.

кож на розкритті значення загальних і галузевих бібліографічних праць в історії української бібліографії. Серед здобутків І. Корнєйчика варто назвати ще два, висвітлені ним уперше питання, а саме вивчення рукописної спадщини Франка під кутом зору розшуків у ній бібліографічних джерел як підготовчих матеріалів для реалізації наукових досліджень письменника: численні його відсилання до цих матеріалів із зазначенням їх шифрів досі сприяють цим розшукам. Крім того, автор також уперше звернув увагу на бібліографічне оформлення Франкових наукових видань, щоб розкрити не тільки його методику опису друкованих і рукописних джерел, але й вимоги до вичерпности науково-допоміжного апарату. До цього апарату, крім передмов, післямов та інших статей такого типу з критичним оглядом історіографії питання, автор, за Франком, причислив також допоміжні індекси різних типів, потрібні для оперативного розшуку бібліографічних джерел. Усе це забезпечує цій студії наукову актуальність і в наші дні.

Третя зі згаданих франкознавчих публікацій І. Корнєйчика стосувалась розділу, присвяченого Франкові, у російськомовному збірнику „Украинские писатели — революционные демократы и библиография“[20], що навіть самою титульною назвою декларував розгляд матеріалів з революційно-демократичних позицій. Однак і цей розділ позначений еволюцією поглядів автора на Франкову бібліографічну діяльність. Це, зокрема, стосується нового трактування покажчика змісту „Правди“: автор віддав належне Франковій праці за її внесок у розвиток не тільки української журнальної, але й загальної бібліографії. Вагомим словом у розділі була також публікація у ньому без істотних змін змісту статті „Бібліографія в науковій діяльності І. Франка“, присвяченої розкриттю Франкової методики бібліографічного забезпечення наукових досліджень.

Показово, що саме цією працею, опублікованою в час посилення репресій проти руху шістдесятників, І. Корнєйчик шукав підтримки своєї діяльности у колишніх московських учителів — авторитетних спеціалістів у галузі бібліографії. Підтримка була йому потрібна для видання готової вже тоді до друку праці з історії української бібліографії дожовтневого періоду, а також для друку і захисту докторської дисертації, присвяченої історії української бібліографії радянського часу.

Вихід у світ, в умовах тоталітаризму, першої зі згаданих його книжок „Історія української бібліографії. Дожовтневий період. Нариси“, що вийшла друком у 1971 р. під егідою редакційно-видавничого відділу Книжкової палати УРСР, можна вважати великим досягненням і автора, і видавництва. Скромно названа „нарисами“, ця книжка виявилась ґрунтовним, концептуально сміливим дослідженням історії української бібліографії, написаним з наукових, а не наперед заданих ідеологічних позицій, з використанням усіх доступних авторові українських, російських, польських, німецьких джерел бібліографічного і бібліографознавчого характеру.

Зокрема, на змісті й структурі першого розділу праці, присвяченого бібліографії XI—XVIII ст., позначилася Франкова концепція розвитку української бібліографії, висвітлена ще 1896 р. у великій передмові до першого тому згадуваного збірника „Апокріфи і леґенди з українських

[20] Див.: И. Я. Франко (1856—1916) // Украинские писатели — революционные демократы и библиография.— Москва, 1969.— С. 19—64.

рукописів". Як і Франко, І. Корнєйчик починає цю історію з першої у Київській Русі згадки про індекс заборонених Церквою книг у статті „Богословца отъ словесъ", приписуваній Григорію Богослову, в „Изборнику Святослава" 1073 р. і згодом — про п'ятнадцять апокрифів у книзі „Тактикон" Никона Чорногорця (жив в XI ст.), що була знана на Русі у XII або XIII ст. Долучається І. Корнєйчик і до дискусії щодо авторства виданої у Москві 1846 р. анонімної бібліографічної пам'ятки кінця XVII ст. „Оглавление книгъ и кто ихъ сложилъ", котру, як довів І. Франко[21], склав український церковний діяч і вчений Епіфаній Славинецький (?—1675), а не російський монах Сильвестр (Симеон Матвєєв, 1575—1641). Щоправда, у цій дискусії І. Корнєйчик зайняв окрему позицію, суть якої полягала в тому, що, не заперечуючи книгознавчої ерудиції Е. Славинецького, він дотримувався думки про загальноросійське значення цієї бібліографічної пам'ятки. Однак цінним було те, що в українську бібліографію XVIII ст. І. Корнєйчик включив усі доступні йому каталоги монастирських, приватних книгозбірень і бібліотек навчальних закладів, зокрема чинних тоді в Україні колеґіумів та Духовної академії.

У бібліографії XIX — початку XX ст. І Корнєйчик відвів належне місце всім Франковим бібліографічним матеріалам, що стосувались цього періоду. Відповідно до жанрово-хронологічної систематизації праць у книжці, вони висвітлені головно за жанровими ознаками, а не за ідеологічними оцінками.

І особливо показовий у цьому сенсі розділ приміток і коментарів І. Корнєйчика до видання. У ньому в хронологічній послідовності, „єдиним потоком", без класових оцінок, автор подав 1066 матеріалів, що включали весь спектр використаних у праці бібліографічних джерел різних наукових установ, різними мовами. Завдяки цьому цей розділ досі не втратив значення цінного провідника у розшуках бібліографічних джерел та інформації для створення нової, сучасної історії української бібліографії. Історичного значення та наукової актуальности не втрачає і сама праця І. Корнєйчика, присвячена дожовтневому періодові української бібліографії, при розгляді якої варто врахувати також назагал високі її оцінки у прихильних, хоч не позбавлених критичних зауважень і доповнень, рецензіях на неї[22].

На жаль, через передчасну смерть І. Корнєйчик не опублікував другої з названих праць, присвяченої радянському періодові історії української бібліографії, текст якої, як згадував М. Гуменюк, був готовий до друку. Можна припустити, що кілька останніх матеріалів, які автор встиг опублікувати (зокрема, про постаті репресованих у 1930-х рр. співробітників УНІКу Д. Балики[23] (1894—1971) та М. Ясінського[24] (1889—1967),

[21] Див.: Франко І. Оглавленіе книгамъ и кто ихъ писалъ // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ).— Львів, 1909.— Т. LXXXIX, кн. III.— С. 36—45. Передрук: Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1983.— Т. 40.— С. 460—471.

[22] Каганов И. И. Капитальное исследование // Советская библиография.— 1972.— № 4.— С. 92—96; Сороковська С. В., Герасименко В. Я. [Рец. на]: Корнєйчик І. І. Історія української бібліографії. Дожовтневий період (Нариси) // Український історичний журнал.— 1972.— № 9.— С. 136—138.

[23] Корнєйчик І. І. Балика Дмитро Андрійович // Бібліотекознавство та бібліографія.— Харків, 1971.— Вип. 10.— С. 101—106.

[24] Корнєйчик І. І. Михайло Ілліч Ясінський // Там само.— Вип. 11.— С. 147—157.

могли стосуватися тексту саме цієї праці. Цілком можливо, що в ній автор робив спробу реабілітувати здобутки української бібліографії 1920-х рр., а отже, й діяльність директора УНІКу Юрія Меженка (1892—1969) та інших його репресованих співробітників. Однак судити про це достеменно, не маючи тексту праці, неможливо. Та, видно, не випадково саме за цю роботу автор зазнав жорстокої партійної критики, що, як уважали тоді в колі бібліографів, обірвало життя талановитого вченого.

Дослідження Марії Пчелінцевої набагато скромніше і за масштабами, і за результатами, однак заслуговує на увагу хоча б з огляду на сміливість, яку вчена проявила, звернувшись до висвітлення одного з найскладніших аспектів Франкової творчости. На це, напевно, її надихнула традиція дослідження історії української бібліографії в Одесі ще з кінця XIX ст., зразком якої, зокрема, була невтомна діяльність одеського нотаря, громадського діяча, бібліографа і Франкового приятеля Михайла Комарова (1844—1913).

Перша, опублікована в 1960 р. стаття М. Пчелінцевої „Іван Франко про завдання бібліографії. (До питання про роль Франка у розвитку української бібліографії)“[25], була вступним розділом до кандидатської дисертації, над якою вчена тоді працювала і яку захистила в 1963 р.[26] Відповідно, історіографія питання і дослідження проблеми у ній витримані в дусі цензурних приписів про соціалістичний і революційно-демократичний характер поглядів І. Франка. Натомість наступна публікація „Праця Франка по бібліотеках та архівах“[27] справила і досі справляє враження сумлінного, опертого на документальних даних і матеріалах дослідження Франкової праці над рукописними та архівними джерелами як невід'ємної складової усього його творчого процесу. З'явилося ще кілька публікацій ученої, які, певна річ, стосувалися її дисертаційного дослідження і водночас мали самостійне значення у вивченні різних аспектів бібліографічної та видавничої справи в Україні. Серед них були „Франко — бібліограф та видавець Шевченка“[28], „Іван Франко — дослідник творчості Ст. Руданського“[29], „Взаємозв'язки Івана Франка та Михайла Комарова в галузі бібліографії“[30] та ін.

Відомо, що Франкова творчість і література про нього здобула загальнослов'янський і загальноєвропейський розголос ще за життя письменника, а у глобальному її поширенні важливу роль відіграла наукова та видавнича діяльність української діаспори. Однак стосовно висвітлення у її виданнях саме Франкової бібліографічної спадщини нам вдалося відшукати лише одну публікацію, а саме статтю В. Дорошенка „Іван Франко — бібліограф (Сторінки з історії української бібліографії)“[31]. В

[25] Див.: Іван Франко. Статті і матеріали.— Зб. 7.— С. 461—483.

[26] Пчелинцева М. Иван Франко — библиограф украинской литературы / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— Одесса, 1963.— 19 с.

[27] Див.: Праці / Одеський державний університет ім. І. І. Мечникова. Серія філологічних наук.— 1961.— Т. 151.— Вип. 11.— С. 167—172.

[28] Див.: Тарас Шевченко: До сторіччя з дня смерті / Київський державний університет ім. Т. Шевченка.— К., 1961.— С. 171—186.

[29] Див.: Іван Франко. Статті і матеріали.— Зб. 9.— С. 95—106.

[30] Див.: Бібліотекознавство та бібліографія.— Київ; Харків, 1966.— Вип. 3.— С. 83—94.

[31] Дорошенко В. Іван Франко — бібліограф (Сторінки з історії української бібліографії) // Сучасність (Мюнхен).— 1962.— Ч. 6 (18).— С. 21—24.

основі цієї праці була доповідь автора, виголошена у травні 1957 р. на засіданні Бібліологічної комісії НТШ у Нью-Йорку, запізніла публікація якої в 1962 р. на сторінках мюнхенського часопису „Сучасність" (за рік до смерти вченого) засвідчила не вельми сприятливі умови для появи у друку статей такого змісту. Та все ж вона побачила світ і досі залишається чи не єдиною такого роду працею в діаспорному франкознавстві. Через гостру заборону радянського режиму спілкуватися з ученими діаспори ця публікація не стала надбанням тогочасного франкознавства в Україні, хоч, на нашу думку, у ній висловлено важливий погляд автора на роль і значення бібліографічної спадщини Франка в історії української бібліографії. Мова, зокрема, про головну тезу статті, згідно з якою „вага Франка як бібліографа полягає у тому, що він значно розширив зміст і рамки історії української бібліографії"[32] (підкреслення В. Дорошенка.— ***М. В.***).

Немає сумніву в тому, що ця теза не була вислідом поверхового погляду на Франкову бібліографічну спадщину, вона результат глибоких роздумів автора, закинутого долею на чужий континент і позбавленого можливости працювати в галузі бібліографії, що до 1944 р. була головним предметом і сенсом його наукової праці. Тому у згаданій доповіді вчений, лише побіжно оглянувши бібліографічну діяльність Франка до початку 1890-х рр., основну увагу зосередив на аналізі глибинних джерел універсалізму цієї діяльности, головно за матеріалами згадуваної великої передмови Франка до першого тому п'ятитомного корпусу „Апокріфів і леґенд з українських рукописів".

Прикметно, що саме до цього джерела, хоч значно пізніше й незалежно від Дорошенка, звернувся у першому розділі своєї праці з історії української бібліографії дожовтневого часу також І. Корнєйчик. Однак він спинився на розгляді апокрифічних матеріалів, що поширювались переважно на Русі та в Україні. В. Дорошенко пішов далі, вказавши на огляди Франком заборонених Церквою книг у працях сербських учених С. Новаковича (1842—1910) та В. Яґича (1838—1923), російських учених М. Тихонравова (1832—1893) та О. Пипіна (1839—1904), у словнику апокрифів (Dictionnaire des apokryphes) французького абата Міня (Т. I—II, 1850, 1858) та багатьох інших.

Якщо взяти до уваги, що старозавітні апокрифи (їм присвячено перший том збірника) складалися головно у період від II віку до Христа — до III ст. н. е., то вже саме поширення або ж адаптація апокрифічних сюжетів національними літературами, а також українською, протягом цих і наступних століть сприяли і поширенню бібліографічної інформації про їх рукописні оригінали, переклади або ж переробки різними мовами, а після винаходу друку — про передруки у різних країнах світу. Велика збірка апокрифів церковнослов'янською і староруською мовами, яку Франко зібрав на західноукраїнських теренах, а також залучення їх в український літературний і бібліографічний обіг підтверджували давню літературну традицію апокрифів в Україні, і саме це дало В. Дорошенкові підставу говорити, що дослідженням цих творів і їх джерел Франко значно розширив зміст і хронологічні межі історії української бібліографії.

[32] Дорошенко В. Іван Франко — бібліограф...— С. 23.

Проте у короткій публікації вчений не міг навіть згадати про весь обсяг джерел світової бібліографії, які Франко використав у п'яти томах своєї праці й великі списки яких подавав також в інших розділах згаданої передмови, де йшлося про визначення жанровости апокрифів, їх систематизацію і становище у старохристиянській Церкві, поширення серед християн Палестини, Єгипту, Ефіопії, Греції, Візантії та Південної Слов'янщини. Не мав можливости згадати і про унікальні, насичені бібліографічними джерелами Франкові коментарі та примітки до кожного з опублікованих у збірнику апокрифів, що не тільки засвідчували великий, майже двотисячний період охоплення доступних Франкові на той час джерел світової бібліографії про ці твори, але й відображали його титанічну працю над їх пошуком, засвоєнням і включенням у порівняльний аналіз дослідження.

Немає потреби підкреслювати, що ніхто з українських істориків, літературознавців та бібліографів до Франка не виявив такої обізнаности з джерелами світової бібліографії, що стосувалися апокрифічної літератури. І на цьому В. Дорошенко у своїй статті не наголошував. У короткій статті він не міг згадати і про багато інших Франкових праць, бібліографічні джерела яких сягали ще більших глибин дохристиянського періоду історії, а отже, і бібліографічних джерел того часу. Та, попри все, у розгляді Франкової бібліографічної спадщини його стаття була своєрідним прецедентом, оскільки її автор уперше відкрив і вказав на один з визначальних, хоч і не єдиний, напрям дослідження цієї спадщини з погляду розкриття справжньої її суті й ролі в історії української науки та бібліографії.

Ми спинилися на докладнішому огляді згаданих розвідок, бо ними, власне, вичерпується вивчення Франкової бібліографічної спадщини як з позицій тогочасних ідеологічних вимог до її трактування, так і з науково-об'єктивних позицій. Відтак, після 1950—1960-х рр. запала тривала, кількадесятирічна перерва у студіях над цією проблемою. Тож, певна річ, до згаданої жанрової складности Франкової бібліографічної спадщини як однієї з причин „застою" в її дослідженні треба додати ще одну, головну причину, а саме — тотальне нищення більшовизмом кадрів української бібліографічної та бібліографознавчої науки в Україні ще з кінця 1920-х рр., а отже, глибокий їх занепад і втрату інтересу до них на державному і відомчому рівнях. Результатом цього стала нинішня катастрофічна нестача кваліфікованих кадрів, зацікавлених і спроможних вирішувати фундаментальні завдання цих наук, зокрема такі, як створення корпусу національної української бібліографії з її похідними — славістичною та іншими тематичними бібліографіями, не кажучи вже про давно створені у світі „бібліографії бібліографій" національних літератур і культур. Це особливо помітно і на тлі нинішнього назагал успішного розвитку суспільствознавчих (крім бібліографічних та бібліографознавчих) галузей українського франкознавства. У цьому сенсі виділяються найновіші, видані або підготовлені до друку з нагоди Франкового 150-ліття фундаментальні праці, зокрема репринтні видання заходами Львівського національного університету ім. І. Франка п'ятитомного корпусу „Апокріфів і леґенд з українських рукописів" і тритомного збірника „Галицько-руські народні приповідки", а також видання двох монографій Я. Мельник про

надскладний історико-філософський аспект світової та української апокрифічної спадщини[33] і доповненого варіанта дослідження про останній період життя і творчости Франка[34].

Великим успіхом франкознавства, безперечно, слід уважати і вихід у світ першої частини унікальної біографічної праці історика Я. Грицака, присвяченої Франкові,— „Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856—1886)"[35], а також видання двох збірників Франкових праць хрестоматійного характеру. Перша — це збірник політологічних, а властне, публіцистичних праць Франка з блискучою передмовою Дмитра Павличка, що розкриває замовчуваний і заборонюваний раніше тоталітаризмом Франковий досвід і зусилля в ширенні української національної ідеї та його непохитну боротьбу за створення незалежної соборної української держави[36]. Другий збірник — це хрестоматія Франкової публіцистики 1880—1893 рр. у вигляді навчального семінарію в опрацюванні Михайла Нечиталюка, що являє собою перший випуск III тому виданих ним раніше випусків хрестоматії „Українська преса" і поданий під назвою „Публіцистика Івана Франка — „школа політичного думання": семінарій для журналістів"[37]. Найширше представлені літературознавчі дослідження Франкової творчости. Серед них — цілий том (другий) тритомного у чотирьох книгах видання літературознавчих і фольклористичних досліджень Івана Денисюка[38], куди з деякими доповненнями увійшов зміст раніше виданого збірника його літературознавчих студій під, на перший погляд, несподіваним, а у суті справи, виправданим окресленням творчости Франка як „Невичерпности атома" (2002).

Поданий перелік — це лише найбільш показні збірники і книжкові видання Франкових праць. Завдяки ініціативі Філологічної секції НТШ у Львові, у спеціальному томі, присвяченому франкознавчим студіям, виокремлено розділ „Критика і бібліографія", де під загальною назвою „Українське франкознавство з останніх десятиліть (Огляд)"[39] деякі автори представляють основні досягнення тих наукових установ України, яким завдячуємо нинішній розвиток науки про Франка. Зокрема, Богдан Тихолоз зробив докладний огляд франкознавчих досягнень учених Львівського національного університету ім. І. Франка у 1996—2006 рр. Це, крім уже згаданих, також праці М. Ільницького, М. Гнатюка, А. Скоця, Т. Салиги, В. Корнійчука, Л. Бондар, Р. Голода, Т. Пастуха та багатьох інших. Галина Бурлака оглянула історію та нинішній стан досліджень архівної спадщи-

---

[33] Мельник Я. Іван Франко й biblia apocrypha.— Львів, 2006.— 512 с.

[34] Мельник Я. І остання часть дороги — Іван Франко: 1908—1916.— Дрогобич, 2006.— 439 с.

[35] Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота (1856—1886).— К., 2006.— 631 с., іл.

[36] Будівничий української державності: Хрестоматія політологічних статей Івана Франка / Упоряд., передм. „Іван Франко — будівничий української державності [С. 5—33] і коментарі Дмитра Павличка.— К., 2006.— 638 с.

[37] Публіцистика Івана Франка — „школа політичного думання": семінарій для журналістів / Авт.-упоряд., ред. і коментатор текстів, авт. двох вступ. ст., додатку „Бібліографія видань і публіцистичних творів Франка" М. Нечиталюк.— Львів, 2007.— 630 с.

[38] Денисюк І. Франкознавчі дослідження // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці.— Львів, 2005.— Т. 2.— 527 с.

[39] Див.: Записки НТШ. Праці Філологічної секції.— Львів, 2005.— Т. CCL.— С. 790—824.

ни Івана Франка, зокрема його епістолярію, і стан підготовки до друку чотиритомного опису особистої бібліотеки письменника та виготовлення копій на лазерних дисках листів до І. Франка (понад 5000 листів, 30 000 сторінок документів) — цю роботу покладено на працівників відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Євгенові Нахліку належить огляд франкознавчих праць Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, серед яких виділяється опрацювання під його керівництвом чотирьох томів творів Франка, що не ввійшли до п'ятдесятитомника і подані до друку як його продовження (т. 51—54). Матеріали в них систематизовані за жанрами: оригінальні поетичні твори і переклади, прозові переклади, літературознавчі, фольклористичні, етнографічні праці, публіцистика тощо. Крім того, подано огляд ряду франкознавчих монографій і публікацій, які видали працівники відділення А. Франко, О. Луцишин, Н. Тодчук, Н. Тихолоз, А. Швець, М. Легкий, Р. Чопик та ін. Помітними є праці бібліографічної серії, зокрема „Зарубіжне франкознавство" у виконанні М. Мороза та О. Луцишин. В огляді Михайла Шалати про успіхи франкознавства у Дрогобицькому державному педагогічному університеті, крім трьох випусків збірника „Франкознавчі студії" і кількох випусків збірника „Іван Франко в школі", а також багатьох франкознавчих монографій і публікацій, які здійснили працівники університету З. Гузар, Є. Пшеничний, А. Войтюк, О. Баган, М. Гольберг та ін. Серед найпомітніших треба назвати тритомне видання вибраних творів І. Франка (2004), систематизованих за жанрами: Т. 1. Поезії, Т. 2. Проза, драматургія, Т. 3. Літературознавство і публіцистика в упорядкуванні та за редакцією М. Шалати, З. Гузара та О. Багана. Микола Легкий зробив огляд франкознавчих досягнень працівників Львівського літературно-меморіального музею Івана Франка. Крім кількох томів збірника наукових праць музею, що почав виходити в час незалежности України, великим внеском у Франкову документальну біографістику та есеїстику є дев'ять книжок, які видав Роман Горак у співавторстві з Ярославом Гнатівим: „Рід Якова", „Цілком нормальна школа", „Гімназія", „Університет", „Не пора", „В поті чола", „Протистояння", „Роки страждання", „Катастрофа"; десята книжка — „Qvo Vadis?" — у роботі. Вийшов друком і ряд франкознавчих публікацій. У згаданому огляді не відображені франкознавчі досягнення Наукової бібліотеки Львівського національного університету ім. І. Франка, зокрема багаторічні дослідження Франкової видавничої діяльности, які провадить Богдан Якимович[40], а також створення каталогу Франкових видань з фондів цієї бібліотеки[41]. Не згадано і про підготовлений до 150-ліття Франка „Каталог виставки видавничих першодруків творів Франка з фондів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України"[42].

---

[40] Якимович Б. Іван Франко — видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти.— Львів, 2006.— 691 с.; портр., іл.

[41] Іван Франко. Каталог книжкових видань / Уклад.: Я. Геляс, К. Кастишин, А. Соловйова; наук. ред. М. Гордій; авт. передм. М. Гнатюк; авт. вступ. ст. Б. Якимович.— Львів, 2006.— 253 с. — (Каталоги книгозбірні. Ч. 2).

[42] Видавнича діяльність Івана Франка (До 150-річчя від дня народження): Каталог виставки / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника; упоряд. О. Канчалаба; передм. „Видавнича діяльність Івана Франка" [С. 5—25] Б. Якимовича.— Львів, 2006.— 104 с.

Треба, однак, зазначити, що, попри появу за останні десятиліття великої кількости книжкових видань, збірників наукових праць найрізноманітніших жанрів, тематики і проблематики, присвячених дослідженню творчости Франка, а також сотень публікацій на цю тему, не з'явилось жодної праці про Франкову бібліографічну діяльність, за винятком єдиної гідної уваги публікації, що має стосунок до Франкової бібліографознавчої спадщини, а саме статті молодого бібліографа і бібліографознавця Наталії Рибчинської „Бібліографічна франкіана Володимира Дорошенка“[43].

Тож спробуємо простежити шлях розвитку бібліографічної діяльности і спадщини Франка з погляду концепції, відповідно до якої ця спадщина не обмежується працями письменника власне бібліографічного характеру, а становить основу всієї його багатовидової та багатожанрової творчости, особливо в галузі художнього перекладу, журналістики, публіцистики і наукових досліджень.

* * *

Саме поняття бібліографії як міждисциплінарного інформаційного джерела знань та її значення для розвитку науки, культури, літератури Франко осягнув ще в час навчання у Дрогобицькій гімназії. Крім блискучої пам'яти і потужного молодого інтелекту, сприяли цьому три головні фактори: 1) захоплення світовою та рідною літературою, 2) ранні спроби в галузі художньої, наукової та перекладної творчости і 3) збирання ще з молодших класів гімназії власної бібліотеки. Вражає реєстр авторів, твори яких Франко — учень гімназії, прочитав лише в рамках позашкільної лектури. Цей аж ніяк не повний список, що його започаткував ще в нарисі про письменника професор Львівського університету Омелян Огоновський (1833—1894)[44], охоплював твори Шекспіра, Ґете, Шіллера, Лессінґа, Клопштока, Красицького, Красінського, Ежена Сю, Коцебу, Ауербаха, Гейне, Діккенса, Жан-Поля де Кока, Віктора Гюґо, Гуцкова, Міцкевича, Словацького, Віланда, Клейста, Шевченка, Костомарова, Стороженка, Марка Вовчка, Куліша, Руданського, Панаса Мирного, Котляревського, Метлинського, Хом'якова (до речі, єдиного з російських письменників, томик якого Франкові вдалося придбати в Дрогобичі для своєї бібліотеки) та ін.; це і „Русалка Дністровая“, і річники журналу „Правда“, і „Слово про похід Ігоря“, і „Краледвірський рукопис“, і „Пісня про Нібелунгів“, і „Магабгарата“, а також староєврейська біблійна поезія і багато іншого[45].

Постає природне питання: з яких джерел Франко-учень черпав відомості про цих авторів і їхні твори? Можливо, зі шкільних підручників та хрестоматій зі словесности (зокрема, польської, німецької та української), а радше з курсів історій польської та німецької літератур, які були у розпорядженні гімназійних педагогів. Безперечно, Франко не оминав шкільну бібліотеку, опис якої подав згодом у журналі „Молот“[46]. Однак, за його

---

[43] Рибчинська Н. Бібліографічна франкіана Володимира Дорошенка // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.— Львів, 2006.— Вип. 6.— С. 121—129.

[44] Див.: Іван Франко // Огоновський О. Історія літератури рускои. Часть III. Відділ. II.— Львів, 1893.— С. 915—1072.

[45] Подано за працею: Щурат С. В. Рання творчість Івана Франка.— К., 1956.— С. 15.

[46] Микита. Учелицька бібліотека в Дрогобичи // Молот. Галицько-украйінська збірка / Вид. М. Павлик.— 1878.— С. 123—128.

спогадами, фонд цієї бібліотеки здебільшого був заповнений „кисломоральними оповіданнями Гофмана, кислорелігійним пустодзвонством попа Шмідта та різними старинними загами та небилицями різних Бекерів, Швабів, Шмідтів тощо“[47].

Попри те, важливим джерелом бібліографічних відомостей з питань історії, літератури, культури, а також навичок бібліографічного опису все-таки залишалися обов'язкові шкільні заняття з головних предметів у класичних гімназіях, а саме — з грецької, латинської, німецької, польської, української мов і літератур, математики, логіки, психології, природознавчих та інших предметів, вивчення яких вимагало не тільки підручникової літератури, але й предметної бібліографічної інформації. Зокрема, вивчення античних мов у гімназіях протягом усього восьмирічного курсу супроводжувалось читанням, а то й вивченням напам'ять як адаптованих (для молодших класів), так і складних оригінальних поетичних і прозових текстів грецьких і римських авторів. Завдяки цьому гімназисти добре знали ці мови, а також історію і культуру античного світу загалом. Не випадково Франкові ще в шостому класі (1873) неважко було для вчителя польської словесности Петра Париляка написати домашнє завдання у вигляді віршованої драми „Jugurta“ за одним із сюжетів римського історика Салюстія. Досконале знання латинської (як і грецької) мови Франко зберіг до кінця своїх днів, свідченням чого була створена в останній рік життя (1915 — початок 1916 рр.) унікальна збірка віршів українською мовою „Ab urbe condita“, мотиви для яких поет вибирав із сюжетів оригінальних праць римських авторів Діонісія, Тита Лівія і Кассія Діона, Юлія Цезаря та ін. Зі ста двадцяти віршів цієї збірки частина вперше була опублікована у шостому і сьомому томах п'ятдесятитомного зібрання творів письменника. Рукопис зберігається в архіві письменника в брульйоні під шифром ф. 3, № 430.

Для Франка, зокрема, пам'ятним було те, що у третьому класі за успіхи у навчанні вчитель Іван Верхратський подарував йому альманах славетної Руської Трійці „Русалку Дністровую“, в якій Яків Головацький надрукував бібліографічний реєстр рукописних книг василіянського Святоонуфріївського монастиря у Львові. Можливо, саме під впливом публікованих у цьому збірнику українських народних пісень і перекладів із сербських пісень, а головно — „Краледвірського рукопису“ (його підробка тоді ще не була виявлена) зродилося його бажання писати народною мовою. Тому ще з молодших класів почав збирати серед односельців і дрогобицьких знайомих міщан фольклорні матеріали — пісні, приповідки, про що згодом сам зазначав у передмові до знаменитої тритомної збірки „Галицько-руських народних приповідок“. Уже у старших класах почав писати власні твори — поезії, драми, оповідання, працював над перекладами з латинської, старослов'янської, німецької, польської мов, зі Святого Письма, робив перші спроби в освітленні найдавнішого періоду слов'янської словесности тощо. За словами самого Франка, виїжджаючи з Дрогобича на студії до Львова, він „віз з собою кілька книжок записаних своїми роботами. Були там і оригінальні оповіданя, вірші любовні, драми і оповіданя віршовані, але головно були перекладені „Антігона“ і „Електра“ Софокла, значна частина Іова, кілька глав Ісаї, кілька пісень Нібе-

[47] Франко І. Малий Мирон і інші оповідання.— Львів, 1903.— С. 132.

люнгів, дві пісні „Одіссеї“, два перші акти „Урієля Акости“ Гуцкова, ціла „Короледвірська рукопись“ і т. ін.“[48] Був і переклад українською мовою з давньоруської „Слова о полку Ігоревім“, а також розвідка „Студії над народною словесністю слов'янською“ та ін. З ориґінальних творів були, зокрема, драми „Три князі на один престол“ та „Славой і Хлудош“ з найдавнішого періоду історії України, романтична повість „Петрії і Довбущуки“ тощо. І це були його найкращі твори і переклади тих років.

Значення згаданих і багатьох тут не названих ранніх Франкових творів глибоко проаналізоване у франкознавстві. Натомість нас цікавить питання бібліографічної творчости письменника, а радше — засвоєння ним основоположних засад бібліографування творів науки, художньої та перекладної літератури: від розшуку джерел, потрібних для дослідницької праці та перекладів з іноземних мов, аж до покликів на ці джерела і правильного їх бібліографічного опису тощо. Одразу зазначимо, що в програму гімназійного навчання не входили спецкурси з бібліографії, однак сам спосіб викладання предметів передавав традицію використання методів класичної бібліографії. Франко засвоїв цю традицію не формально, а творчо і, використовуючи бібліографічні джерела, знаходив своєрідні засоби для їх виразу чи то в художній формі (як у випадку з драмою „Jugurta“), чи то в науковому дослідженні і спробах перекладу з іноземних мов („Краледвірський рукопис“, Святе Письмо та ін.). Про це є спогад самого Франка у передмові до другого видання поеми „Мойсей“ (1913), де, висловивши незгоду з одним дослідником, який намагався знайти джерела її сюжету в поемі Ю. Словацького „Anhelli“, пояснив: в основі його „Мойсея“ — Святе Письмо, зокрема ті розділи, що стосувалися великого пророка. А стосовно поеми „Anhelli“ зазначив, що ще учнем сьомого чи восьмого класу гімназії, на прохання свого товариша Костецького, „написав простору розвідку польською мовою“ про цей твір Словацького[49].

І знов-таки написання такої розвідки, очевидно, не обмежувалося підручниковою інформацією, потрібні були додаткові бібліографічні джерела. Де він їх шукав? А можливо, і не шукав, сам розібрався у складному творі й належно його прокоментував.

Схожі питання частково стосуються і бібліографічного джерела Франкового перекладу „Краледвірського рукопису“. Однак його він здійснив з чеського ориґіналу — твору славетного чеського вченого і містифікатора згаданого рукопису — Вацлава Ганки (1791—1861). Цей твір йому позичив, либонь, Іван Верхратський, який у ці роки також працював над його перекладом, видавши друком у Львові 1879 р.[50]

Найменше питань викликає бібліографічне джерело чи не найкращого Франкового перекладу часів гімназії, а саме — поеми „Слово про похід Ігоря“. Цим джерелом послужила йому „Хрестоматія церковнословянская и древнерусская въ пользу учениковъ висшой гимназіі въ ц[ісарсько-]к[оролівській] Австрійской державі“, яку уклав Яків Головацький — професор української словесности Львівського університету і яка

[48] Франко І. В поті чола.— Львів, 1890.— С. VIII.

[49] Франко І. Мойсей: Поема. 2-ге вид. з передм.— Львів, 1913.— С. XVII.

[50] Рукопись Короледвірска. Збірник староческих епичних и лиричних пісень / Пер. И. Верхратского.— Львів, 1879.— 52 с.

була видана у Відні 1854 р. Перша частина цієї праці містила церковнослов'янські тексти, а матеріали другої охоплювали широке коло документів, що стосувалися найдавнішого і пізніших періодів української історії та словесности, зокрема договори Олега з греками, зразки літописів і дорожніх записів руських мандрівників, а також „Слово про похід Ігоря", давні грамоти, повісті, народні пісні, колядки тощо. Матеріали цього унікального на той час і вельми корисного інформативного видання, яке підготував до друку відомий ерудит у галузі української археографії та бібліографії, вочевидь, не тільки захоплювали і збуджували уяву молодого Франка про давноминулі сторінки рідної історії та літератури, запалюючи його до праці на цій ниві, але й вчили принципів бібліографічного опису давніх документів. Допоміжним матеріалом для роботи над перекладом „Слова о полці Ігоря", як назвав його Франко, могла послужити і німецькомовна розвідка Головацького „Über Ihor's Heereszug gegen di? Polowcer", видана на рік раніше разом із також німецькомовною четвертою програмою цісарсько-королівської Академічної державної гімназії у Львові наприкінці 1853 р. Віршований переклад поеми, який Франко зробив тодішньою літературною, а радше народною мовою, відповідав поділу прозового тексту в хрестоматії Я. Головацького і, досі не втративши поетичної вартости, залишається єдиним Франковим перекладом цієї пам'ятки. Він передруковувався у багатьох збірниках українських перекладів і переспівів „Слова" і поданий також у десятому томі п'ятдесятитомного зібрання творів письменника. Там опубліковано і переклад „Краледвірського рукопису".

Важливу роль в освоєнні методики бібліографічної роботи, зокрема пошуку бібліографічних джерел для художньої, перекладацької та дослідницької діяльности, як уже мовилось, відіграло опанування навичок опису книжок з власної шкільної бібліотеки. Назагал відомі джерела наповнення фонду цієї бібліотеки, основу якого спочатку становили книжки, які подарували йому педагоги, а також товариші за репетиторство. Частину книжок Франко купував на гроші, важко зароблені лекціями, економлячи на харчуванні та купівлі одягу. Однак проблемою в Дрогобичі було поповнення бібліотеки рідкісними виданнями, а їх немало було серед більш як п'ятисот томів його книгозбірні, що притягувало до неї здібних і талановитих учнів.

Та, здається, що менш або й цілком невідомим був вигляд цієї бібліотеки і принцип систематизації у ній матеріалів аж до часу, коли Франко сам пролив трохи світла на ці питання у спогаді про унікального книголюба і книгознавця, щоправда, з контроверсійними поглядами на книгу, історію і літературу загалом, з яким доля звела його в Дрогобичі. Мова про „Старого Лімбаха" — батька Франкового молодшого шкільного товариша, як уважав Франко, німця з походження, несподіваний візит якого до Франка та безцеремонний огляд його бібліотеки додав кілька яскравих штрихів до її образу. Отож, зберігалась книгозбірня в окремій шафі, видання в якій були розставлені на окремих полицях за мовним принципом. Першими до рук Лімбаха потрапили українські друки — окремі видання і розрізнені числа старих часописів, можливо, і рукописних книг, про які він нічого не знав, назвавши їх „сміттям". Це змусило Франка опонувати йому і давати пояснення з історії української історії і літератури. З „польських" полиць, крім творів класиків, цікаві з різних погля-

дів видання Дзєржковського, Захаріясевича, Лозінського („Czarny Matwij“) Лімбах відіслав „до хрону“ („für die Katz“). Туди ж відіслав навіть і взяту з полиці німецькомовних видань Шіллерову „Історію тридцятилітньої війни“, оскільки Шіллер — „найбільший німецький поет, але ніякий історик“. Таку ж оцінку дістали навіть книга спогадів Ґете „Wahrheit und Dichtung“ як нудна і зайва, а також чудова комедія Клейста „Der Zerbrochene Krug“, яку Франко саме прочитав і автора якої Лімбах сплутав з Едвардом Клейстером. А найвищу оцінку здобули спогади Бенвенуто Челліні у перекладі Ґете німецькою мовою, бо „такою прозою, як він, мало хто у світі вмів писати“. Розчарувало гостя те, що у бібліотеці немає творів Діккенса, зокрема його „Піквіків“, бо „хто їх не знає, той не має смаку і дурень“. Франко скористався з пропозиції старого позичити йому ці твори, водночас під впливом нелюбови Лімбаха до французької літератури сам занедбав читання її класиків і вивчення французької мови. При цій нагоді Франко вказав ще на кілька французьких творів, а саме на „Вічного жида“ і на деякі з „Сімох смертельних гріхів“ Ежена Сю, одну повість Жан-Поля де Кока і одну Дюма, згадав і про те, що під впливом Лімбаха „зачитувався повістями Шпіндлера та фантастичною романтикою Гофмана, навіть важкою гумористикою Ріхтера“. Крім того, „читав у церковнім і німецькім перекладі Святе Письмо, любувався пророками і переклав віршами цілого Іова“[51].

Дрогобицька бібліотека, перевезена до Львова після вступу Франка на філософський факультет Львівського університету і постійно збагачувана вже справжніми раритетами, зокрема творами російських класиків, уважалась багатим зібранням цінних видань і слугувала також підручною для нових Франкових колег: журналістів, співробітників і видавців студентських часописів „Друг“, „Громадський друг“, „Дзвін“, „Молот“ — при формуванні бібліографічних відділів цих видань. До слова, авторство одного з перших, опублікованих у „Молоті“ за 1878 р., великого непідписаного бібліографічного списку літератури, що налічував понад вісімдесят позицій, а саме „Бібліографії Малоруської. Російської. Польської. Сербської. Німецької“[52], здебільшого приписували Іванові Франку. Такої думки був і згадуваний М. Гуменюк, натомість І. Корнейчик обережніше потрактував авторство цього списку, вважаючи, що це питання вимагає глибшого дослідження. І справді, розв'язати його вдалося під час ознайомлення з каталогом особистої бібліотеки І. Франка. У десятому розділі цього каталогу — „Мапи і бібліографія“ — окремий відбиток списку (під № 2277) підписано псевдонімом Василь Січовик. Як відомо, це був псевдонім Василя Левицького (1856—1938) — Франкового товариша часів редагування згаданих періодичних видань. Кілька подібних інформаційно-бібліографічних списків літератури за листопад 1877 — лютий 1878 рр. Василь Лукич опублікував також на сторінках першого і другого випусків часопису „Правда“ за 1878 р.

Після переїзду до Львова каталог своєї бібліотеки Франко вів ретроспективно, бо через часту зміну помешкань не мав змоги вести його систематично. Не відомо, чи до збірки пізніших років потрапили всі книжки

[51] Франко І. Гірчичне зерно (Із моїх споминів) // Франко І. Зібрання творів...— К., 1979.— Т. 21.— С. 319—326.

[52] Молот. Галицько-українська збірка / Вид. М. Павлик.— 1878.— С. 217—220.

вої гімназійної бібліотеки, можна спробувати розшукати її залишки у наявних каталогах Франкової книгозбірні. Допоможе в цьому, очевидно, закінчення роботи над повним описом, над яким працюють нинішні співробітники відділу рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, де зберігається особистий архів і бібліотека І. Франка, що, за Франковим заповітом, належали колишній бібліотеці Наукового товариства ім. Шевченка (нині — ЛННБ України ім. В. Стефаника), а в 1950 р. були перевезені зі Львова до Києва.

Поринувши після переїзду до Львова у вир суспільно-громадської, журналістської та науково-дослідної діяльности, ставши, завдяки своїм непересічним знанням та енергії, безсумнівним лідером у цій діяльності і перенісши важкі удари долі за своє захоплення соціалістичними ідеями та революційною діяльністю, Франко не занедбував і бібліографічної роботи, свідченням чого були його все нові успіхи на цьому полі. Зокрема, вивчаючи етнографію і статистику краю і в рамках діяльности студентського „Академічного братства" ставши учасником етнографічно-статистичного „Кружка для студіювання життя і світогляду народу", він очолив його роботу зі складання краєзнавчої бібліографії. Про це в листі до М. Драгоманова (1841—1895) від 27 жовтня 1883 р. Франко писав: „Одним з перших завдань кружка буде зладження і видання по-можності повної бібліографії (з критичними примітками) всіх книжок, статей і заміток, відносящихся до нашої етнографії і до статистики українського краю. Таку роботу можуть робити й люди, що знайомі з самими тими науками, а користь буде і для них, бо пізнають, де і який матеріал можна напіткати [...] Конечно, я думаю втягнути в ту бібліографію і рукописи публічних бібліотек [...] Друге діло, на котре ми в кружку хочемо покласти вагу, се „збирання матеріалу з народу", т. є., періодичні екскурсії в різні сторони краю"[53].

Характерно, що вже в цьому листі Франко виявив надзвичайно глибоке розуміння принципів складання бібліографії взагалі й галузевої (в даному разі — з питань етнографії і статистики) зокрема. Серед перших він виділяє принцип повноти охоплення матеріалу (не лише книжкові видання, але й статті та навіть замітки до теми), а також принцип його критичної оцінки; далі вказує на доцільність участи у створенні галузевої бібліографії спеціалістів у певній галузі знань. Писав і про включення у бібліографічну працю рукописних матеріалів з наукових закладів і бібліотек. А крім того, молодий автор вказав на таке складне, але цінне джерело пошуку і відображення інформації у бібліографії, як польові дослідження під час „періодичних екскурсій в різні сторони краю".

Накресливши таку широку програму роботи над згаданою бібліографією, Франко взявся до активної роботи, і цьому сприяв уже значний його досвід, здобутий у галузях літературної критики, публіцистики, статистики, що вимагав здобування інформації як з друкованих джерел, так і з живої, „реальної" дійсности. Далі, звітуючи М. Драгоманову про роботу „Кружка", читав його учасникам наукові доповіді про метод і завдання статистики, актуальну суспільно-публіцистичну хроніку друкував у галицьких українських і польських, а також зарубіжних пресових виданнях — „Діло", „Зоря", „Правда", „Prawda" (Варшава), „Kraj" (Петербург),

[53] Франко І. Зібрання творів...— К., 1986.— Т. 48.— С. 366.

„Kurjer Lwowski", „Przegląd Społeczny", „Głos" та ін.; був одним з організаторів та учасників „Вандрівки руської молоді" по Прикарпаттю і публікував звідомлення про її великий успіх у піднесенні національної свідомости населення. Однак скласти бібліографію етнографії і статистики краю йому так і не довелося: очевидно, не досить ентузіастичною була підтримка серед членів „Кружка" цієї складної праці, що вимагала, як і всяка наукова бібліографія, самовідданости, а то й самопосвяти у її виконанні. А зібрані матеріали письменник використав у ряді статей про значення статистики в науковій роботі та у цікавих статистичних оглядах: „Галицька статистика виборча 1876 і 1883"[54], „Середні школи в Галичині в рр. 1875—1883"[55] та, зокрема, в розлогому бібліографічному огляді краєзнавчої літератури про Галичину, опублікованому на початку 1890-х рр. польською мовою в газеті „Kurjer Lwowski"[56], та ін.

З інших жанрів галузевої бібліографії І. Франко звернувся до бібліографічної персоналії, опублікувавши в № 6 „Зорі" за 1886 р. додатком до статті М. Комарова про С. Руданського бібліографію його творів, а в наступному, сьомому номері — доповнення до неї. У 1883 р. почав роботу над складанням бібліографічної персоналії передчасно померлого талановитого вченого-економіста і співредактора „Правди" Володимира Навроцького (1847—1882), що мала йти додатком до другого тому посмертного видання його праць (перший вийшов 1884 р.), який, проте, не був надрукований. Усе ж основні публікації В. Навроцького Франко зібрав у найбільшій за обсягом своїй бібліографічній праці — покажчикові змісту „Правди" за 1867—1883 рр., що був опублікований у редагованому ним доповненні XIII річника цього часопису[57]. У цій персоналії Франко подав також деякі публікації В. Навроцького з „Діла". Найбільше місця все ж посіла бібліографічна персоналія редактора „Правди" і основоположника газети „Діло" Володимира Барвінського (1850—1883). Зведений покажчик його публікацій в обох часописах налічує понад триста позицій, і на сьогодні це найповніший реєстр праць цього непересічного діяча на полі української політики, культури, журналістики, оскільки розпочата персоналія Володимира Барвінського у біографічному словнику „Прикарпатска Русь в XIX веце в біографіях и портретах еи деятелей", яку розпочав І. Левицький, залишилась незакінченою[58]. Алфавітний принцип розміщення записів, який Франко обрав для розкриття змісту часопису, дав змогу йому зосередити під прізвищами окремих авторів (М. Драгоманова, О. Кониського, П. Куліша, Володимира й Олександра Барвінських, О. Огоновського та ін.) найважливіші матеріали, опубліковані у часописі

---

[54] Діло.— 1884.— 28. VI (10. VII).— № 74.— С. 1—2; 30. VI (12. VII).— № 75.— С. 1—2; 3 (15). VII.— № 76.— С. 1—2; 5 (17). VII.— № 77.— С. 1—2.— Підп.: М.

[55] Там само.— 1885.— 11 (23). IX.— № 105.— С. 1; 13 (25). IX.— № 106.— С. 1—2; 16 (30). IX.— № 108.— С. 1—2; 20. IX (2. X).— № 109.— С. 1—2; 22. IX (4. X).— № 110.— С. 1 (не закінчено).

[56] Krajoznawstwo Galicyjskie // Kurjer Lwowski.— 1892.— N 212, 218—219, 221—226.— Передрук: Галицьке краєзнавство // Франко І. Зібрання творів...— К., 1986.— Т. 46, кн. 2.— С. 116—150.

[57] „Правда": письмо наукове и літературне. Від 1867 до 1883 року // Літературний зборник. В доповненє XIII рочника часописи „Правди" / Уложений В. Барвінським, доповнений И. Франком.— У Львові, 1884.— С. 273—315.

[58] Прикарпатска Русь в XIX-м веце в біографіях и портретах еи деятелей / Написав И. Е. Левицкий.— Львов, 1901.— Т. 1, вип. 4.— С. 200—224.

народовського спрямування, а отже, засвідчити їхній персональний внесок у боротьбу проти москвофільства в Галичині, за утвердження української національної ідеї у цей складний період історії українського народу. Багато текстів у журналі було друковано без підписів авторів або під криптонімами та псевдонімами, і Франкові довелось провести велику роботу з їх атрибутування. Однак у цій справі, як згодом зауважив О. Маковей у статті „Руська публіцистика" (1897) в „Буковині", Франко припустився і помилок, „приписавши статті Осипа Барвінського Омеляну Огоновському, а Володимира Барвінського — Ксенофонту Климковичу. Ці помилки згодом повторив у своїй „Галицько-руській бібліографії" І. О. Левицький"[59]. Розкриття усіх псевдонімів цього цінного покажчика, як і виправлення помилок, яких припустився Франко, донині залишається актуальним завданням і вимагає окремого дослідження.

Кажучи про внесок Франка в розвиток жанру бібліографічної персоналії в Україні, годі оминути і його значно пізнішу, видану 1895 р. працю, присвячену одному з найталановитіших українських письменників-полемістів Іванові Вишенському (бл. 1550 — 1620-ті рр.)[60], яку можна вважати своєрідним біобібліографічним шедевром. Бібліографічні джерела про життя і творчість письменника вичерпно подано у передньому слові (С. III—VII) і скрупульозному історіографічному розділі „Дотеперішні праці про Івана Вишенського" (С. 1—76) та, зокрема, в бібліографічному огляді відомих до Франка, а також зібраних ним вісімнадцяти творів полеміста, аналіз яких з використанням усіх доступних на той час бібліографічних джерел і матеріалів займає основну площу дослідження (С. 79—416). Закінчується праця нарисом Франка „Житє і характеристика Івана Вишенського" (С. 417—498) та „Покажчиком імен власних осіб, назв місцевостей і титулів книжок, згаданих у цій книжці". Як класичний зразок монографічно-біобібліографічного дослідження, ця Франкова праця досі залишається неперевершеною. Однак вона — вислід пізнішої діяльности письменника, збагаченої творчим досвідом дослідження української літератури від найдавніших часів до сучасної йому доби.

З 1880-х рр. свої бібліографічні ініціативи Франко почав максимально реалізовувати в таких сферах діяльности, як журналістика, публіцистика, наукова і науково-видавнича справа, а також у галузі перекладу з іноземних літератур та ін., ставши центральною фіґурою і промотором розвитку цих та інших галузей української гуманітаристики останнього двадцятиріччя XIX — початку XX ст. І в основі цього розвитку були потужний інформаційно-бібліографічний потенціал письменника, а також його вірність принципам науково-критичної оцінки й використання джерел та матеріалів світової бібліографії.

* * *

Масштабність діяльности Франка в галузі журналістики тісно пов'язана й зумовлена його унікальною співпрацею з майже двома сотнями українських і зарубіжних журналів та газет, що виходили українською,

[59] Інформація подається за працею: Гуменюк М. Українські бібліографи XIX — початку XX століття.— Харків, 1969.— С. 94.

[60] Франко І. Іван Вишенський і єго твори.— Львів, 1895.— 534 с.

німецькою, а також польською, російською та іншими слов'янськими мовами. У цій співпраці письменник набув великого досвіду журнально-бібліографічної роботи, оскільки у багатьох періодичних виданнях був редактором, співредактором, засновником або співробітником, формуючи репертуар їх критично-бібліографічних відділів і рубрик, уважаючи роботу цих відділів провідною у визначенні ідейної спрямованости і рівня незалежности пресового видання. На його думку, ці відділи „може ще більше характеризують редакцію, ніж добір самостійних статей, котрі походять від спеціалістів, пишуться по їх власній уподобі, значить в журналі появляються все більш або менш випадковими. Натомість відділ критики і рецензії може редакція вести самостійно“[61].

Звідси велика увага Франка до таких жанрів журнальної і наукової бібліографії, як рецензія, критична замітка, бібліографічний огляд літератури і преси за різні хронологічні періоди, врешті — літературно-критична стаття як головний жанр літературної критики. Франко був автором близько п'ятисот рецензій, сотні бібліографічних оглядів книжкових і пресових видань і не меншої кількости літературно-критичних статей. І в усіх випадках ці праці він писав не тільки на основі всебічного аналізу явищ і персоналій, що ставали предметом його критики (а це були здебільшого літературні огляди та глибокі дослідження життя і творчости чи не всіх українських письменників і провідних діячів літератур світу), але й на основі критичної оцінки всіх доступних йому бібліографічних джерел, що стосувалися даної персоналії, теми чи проблематики. Тому його літературна критика була водночас зразком науково-критичної бібліографії, засад якої вчений додержував як у всій своїй багатожанровій журналістській, так і у багатовидовій за галузями знань науковій творчості. „Проба критичної бібліографії [...],— писав він,— мусить бути підставою для всякого історика, який хоче не обертати ся в традиційнім крузі літературних фікцій і будувати свої висновки на неаутентичнім матеріалі“[62].

Має рацію один із найсумлінніших дослідників історії української журналістики і преси М. Нечиталюк, який писав, що Франкові був властивий „літературознавчий метод дослідження історії преси. А це означає, що він розглядав пресу [...] крізь бібліографічну призму історика літератури, фіксуючи й аналізуючи зміст періодики у хронологічній послідовності“. Заслугою Франка, на думку вченого, були пильна увага „до виявлення політичного напряму періодичних видань, об'єктивна оцінка редакторів та видавців, літературної, наукової і політичної актуальності пресових публікацій. Його оцінки діячів преси і літератури, як і самого літературного процесу, залишаються до сьогодні надійними орієнтирами для істориків української літератури і журналістики“[63].

З другого боку, журналістська діяльність Франка як учасника іншомовної, зокрема зарубіжної, преси і періодики набувала специфічного змісту і характеру. Тут його тексти були спрямовані виняткково на правдиву інформацію про здебільшого фальсифіковані реакційною пресою

[61] Житє і слово.— 1894.— Т. 1, кн. 2.— С. 299.

[62] Франко І. [Рец. на:] Никольскій Николай. Матеріалы для повременнаго списка русскихъ писателей и ихъ сочиненій (X—XI в.). Корректурное изданіе.— СПб., 1096.— 596 с. // Записки НТШ.— Львів, 1907.— Т. LXXII, кн. III.— С. 207.

[63] Українська преса: Хрестоматія / За ред. д-ра філол. наук М. Ф. Нечиталюка.— Львів, 2002.— Т. II: Преса Галичини 60-х років XIX ст.— С. 560.

українську історію, суспільно-політичні, цивілізаційні й культурологічні процеси в Україні, а також на критику імперської російської та австрійської політики стосовно України. Активну участь Франка в австрійській пресі та науковій періодиці всіляко підтримували її проґресивні діячі, надаючи йому трибуну для виступів та оцінюючи і сприймаючи його як співучасника політичного, літературного і культурного процесів Австрії та Європи загалом. У цьому зв'язку заслуговує на увагу доповідь професора Віденського університету Ґюнтера Вітрценса, виголошена німецькою мовою на Міжнародному Франківському симпозіумі 1986 р., організованому до 130-річчя народження І. Франка в рамках світової акції ЮНЕСКО, і надрукована мовою ориґіналу в матеріалах симпозіуму[64]. На жаль, вона досі не перекладена українською мовою. Цією доповіддю, віддаючи належну шану Франкові — докторові наук Віденського університету, автор від імени цього університету підкреслив провідну роль Франка у висвітлюванні в німецькомовних європейських мас-медіа та науковій періодиці проблем тогочасної суспільно-політичної дійсности не лише Галичини, а й України загалом. У статті подано велику бібліографію публікацій Франка в австрійській та німецькій пресі кінця XIX — початку XX ст., не охоплених франкознавчою бібліографією України.

Своїм змістом та обсягом Франкова журнальна, зокрема літературно-критична, спадщина посіла провідне місце в історії української журналістики його доби і є предметом дослідження для вже не одного покоління франкознавців, кожне з яких вносило і вносить свою частку у вивчення проблем і теоретичних засад цієї науки відповідно до рівня розвитку її теорії та практики. Ці матеріали відображені у численних списках і реєстрах бібліографічної франкіани — від праць О. Огоновського[65], М. Павлика, В. Дорошенка, М. Возняка аж до згадуваних бібліографічних оглядів і каталогів нинішнього часу. Серед досліджень Франкової літературної критики, на наш погляд, не тільки найбільш численними, але й найглибшими є студії вчених Львівського національного та Дрогобицького педагогічного університетів, серед яких праці згадуваних І. Денисюка, А. Скоця, М. Ільницького, Т. Салиги, М. Гнатюка, М. Шалати, Є. Пшеничного, З. Гузара, М. Гольберга та ін.

* * *

З Франковою журналістикою найтісніше пов'язана його публіцистична творчість. Назагал відомо, якою важкою ношею був для Франка щоденний обов'язок його публіцистичної праці заради „хліба насущного", на яку його „засудила" тодішня австрійська, польська та українська державницька еліта, зачинивши перед ним, проскрибованим „соціалістом", двері освітніх, наукових і державних інституцій.

Проте Франкова публіцистика, яку він свідомо трактував і „управляв" як украй потрібну українській нації „школу політичного думання",

---

[64] Wytrzens G. Zum literarischen Schaffen Frankos in deutsher Sprache // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11—13 вересня 1986 р.).— К., 1990.— Кн. 1.— С. 51—59.

[65] У нарисі О. Огоновського про життя і діяльність І. Франка вперше виділено реєстр його наукових праць: Див.: Історія літератури Рускої / Написав Омелян Огоновскій. Часть III. Відділ. II.— Львів, 1893.— С. 1064—1069.

стала не тільки його громадянським і науковим подвигом, якого тоді ніхто, крім нього, не спроможний був осягнути, але й вистражданим і промовистим політичним заповітом майбутнім поколінням українців. Свідченням цього став потужний спалах саме такого розуміння Франкової публіцистики у наш час, що знайшов вираз, наприклад, у появі згадуваних хрестоматійних збірників Франкової публіцистики в опрацюванні М. Нечиталюка і Д. Павличка.

Публіцистична творчість Франка — багатовидова і багатожанрова. Вона включає не тільки суспільну, політичну, економічну, але й літературну критику, полеміку та дискусії. У жанровому сенсі ця творчість також багатогранна: її діапазон сягає від короткої, одномоментної інформації, політичних оглядів та оглядів преси і літератури за різні періоди до ґрунтовних критичних і полемічних статей — головного (як і в літературній критиці) жанру публіцистики. Які ж джерела бібліографічного забезпечення цього унікального пласта Франкової творчости? Переважно письменник виділяв два головні джерела своєї публіцистики, на які постійно покликався. Це, по-перше, правдива інформація „з місця події", тобто з „живої" дійсности народу в усій її складності, підкріплена присутністю автора, його справедливим і авторитетним поглядом й оцінкою баченого. По-друге, у разі неприявности при події, Франко завжди покликався на друковані джерела бібліографічної інформації, здебільшого — пресові видання: українські і чужі, периферійні, центральні, зарубіжні та ін. Натомість коли йшлося про гостру та принципову критику, полеміку, коли треба було науково арґументувати власні судження, письменник включав увесь потужний арсенал своєї ерудиції, знання наукової суспільствознавчої літератури в галузі історії, економіки, філософії, статистики. Саме про такі бібліографічні джерела своєї публіцистики І. Франко говорив, характеризуючи статті підготовленого ним до друку збірника праць „В наймах у сусідів". У передмові до видання він писав, що статті збірника „попри свій публіцистичний характер майже всі мають більше або менше визначений характер студій менше теоретичних, а більше опертих на фактах живої дійсности та призначених для їх пояснення". І саме тут автор дав класичне вже тоді визначення своєї публіцистики: „Я маю почутє, що даю в отсій книжці *початок школи політичного думаня* (курсив наш.— ***М. В.***), якого в такій формі і в такім об'ємі немає мабуть ні одно слов'янське письменство"[66].

Глибокі оцінки своїх політичних поглядів та їх обґрунтування Франко нерідко давав і в найбільш несподіваних, непередбачуваних і неанонсованих публікаціях, як, наприклад, у невеличкому передньому слові до виданого під кінець життя збірника ранніх, ще гімназійних та університетських, творів „Із літ моєї молодости" (1914). У цьому передньому слові, замовчуваному в усіх виданнях часів тоталітаризму, Франко, наче підсумовуючи свій життєвий шлях, висловив ясне, вистраждане і незаперечне credo своєї політичної, а отже, й публіцистичної діяльности. „В своїй отсе вже близько 40-літній літературній діяльности,— писав він,— [...] скрізь і завсїгди у мене була одна провідна думка — служити інтересам мого рідного народа та загально-людським поступовим, гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям я, здаєть ся, не спроневірив ся доси ніколи і не

[66] Франко І. Передмова // Франко І. В наймах у сусідів.— Львів, 1910.— С. XII.

спроневірю ся, доки мойого житя. Може власне тому, що я непохитно стояв на тих основах і йшов за тими провідними зорями, я не міг удержати ся на все анї при галицько-руських русофілах, анї при галицько-руських народовцях, анї при галицько-руських радікалах, анї при польських демократах та поступовцях, анї при нїмецьких поміркованих соціялїстах, анї при соціяльних демократах польських, нїмецьких та руських, і завше виходив із їх рядів, коли побачив у них недобір чи то сумлїня, чи то зная, чи то почутя обовязку"[67].

У всебічному бібліографічному озброєнні Франкова публіцистика — унікальне (як і вся його творчість) явище не тільки українського, але й європейського масштабу, яке, однак, ще й досі потребує повного обліку. За визначенням М. Возняка, як твердить М. Нечиталюк, публіцистичні твори становлять щонайменше третину всієї творчости Франка. Тож якщо за основу взяти кількість публікацій з аж ніяк не повної бібліографії письменника, яку видав М. Мороз у 1966 р. і яка налічує 4914 позицій, то його публіцистичних творів мала б бути немислимо велика кількість — понад півтори тисячі. Тому виникає питання, коли і хто з дослідників Франкової творчости завдасть собі труду здійснити, здавалось би, на перший погляд, просту, однак у своїй суті важку працю — скласти статистику творів письменника за видами і жанрами, що вкрай потрібно не тільки для визначення загального обсягу його творчости, але й для порівняльного аналізу питомої ваги кожного виду і жанру в ній. Під кінець життя І. Франко у співпраці з бібліографом В. Дорошенком мав намір скласти таку статистику. Однак опублікована в 1910 р. у його передмові до збірника „В наймах у сусідів" складена ним статистична таблиця відображає лише мізерну частину його загального творчого доробку: всього — понад дев'ятсот позицій[68]. Сьогодні завдяки комп'ютерним технологіям цілком можливо здійснити таку роботу, а відтак планувати і багатотомне видання публіцистики Франка, незалежно від заанонсованого з нагоди 150-ліття „видання віку", тобто стотомного видання його творів. І, на підставі зібраного матеріалу, планувати всебічне його вивчення та видання, зокрема жанрово-видову систематизацію і дослідження з урахуванням уже зробленого у цій галузі.

* * *

Попри сказане, найскладнішим залишається розкриття засобів бібліографічного забезпечення наукової творчости, а також праці в галузі перекладу з іноземних літератур, що пов'язано з величезним жанрововидовим діапазоном цих галузей Франкової діяльности. Адже своїми науковими дослідженнями вчений охопив чи не всі види української гуманітаристики: історію, філософію, економіку, мовознавство, етнографію, фольклористику, статистику, літературознавство в галузі українського і світового письменства (антична література, індіаністика та інші літератури Сходу, візантиністика, всі слов'янські та західноєвропейські літератури, американська й навіть австралійська літератури). Такий же діапазон

[67] Франко І. Переднє слово // Франко І. Із літ моєї молодости: Збірка поезій з п'ятиліття 1874—1878.— Львів, 1914.— С. 5—6.
[68] Франко І. Передмова.— С. IX.

Франкових перекладів творів з літератур світу. Тому одночасово, ще у короткій статті осягнути весь масив охоплення ним джерел світової бібліографії у цих галузях просто немислимо. Та оскільки, як уже сказано, бібліографічна спадщина є основою усієї творчости Франка, то і методика бібліографічного забезпечення за принципами згадуваної вже „науково-критичної бібліографії" стосується усіх видів і жанрів його творчости, а також наукової і перекладацької. Тож спинимося лише на деяких проблемах бібліографічного забезпечення Франкових студій у галузі історії української літератури і його діяльности в галузі художнього перекладу, нагадавши спочатку про вироблені ним засади науково-критичної бібліографії. Назагал ці засади відзначались новаторством і ґрунтувались на цілій системі вимог.

Одна з перших стосувалася належної оцінки бібліографічного джерела, яка передбачала глибоке вивчення його змісту, хронології, місця походження і збереження, що має на меті розпізнання автентичности даного матеріалу чи документа.

Другою у Франка була вимога пошуку найранішого в хронологічному сенсі варіанта джерела, як і найпізніших його варіантів,— для вивчення часопростору його побутування на тій чи тій території. Франко особливо радів знахідкам невідомих в Україні збірників та окремих апокрифічних творів на теренах Галичини, Буковини й Закарпаття, що підтверджувало традицію їх безперервного поширення на цих землях з часів Київської Руси до кінця XVIII і навіть початку XIX ст.

Ще однією вимогою Франка було знання наукового опису рукописних пам'яток, видання яких, на його думку, мало бути „по змозі відповідне сучасним вимогам науки". Передруковувати з рукопису „слово в слово і буква в букву" — цього правила автор дотримувавсь у своїх наукових виданнях, дозволяючи собі „для ясності і зрозуміня думки тексту модернізувати тілько інтерпункцію та класти великі букви при іменах власних. Всякі інші додатки до текстів (вони мінімальні),— провадив далі вчений,— поправки явних помилок переписувачів, що повстають з розв'язаня деяких титл, зазначені гранчастими скобками..."[69]

Ще однією вимогою науково-критичного методу бібліографічного забезпечення наукових текстів Франко вважав обов'язкове їх коментування. „До кожного тексту, хоч би як малого,— писав він,— додані мною примітки, що показують чи то походження даного оповідання, чи паралельні тексти в иньших збірках і виданях, чи в кінці праці наукові [коментарі], посвячені тому оповіданню"[70].

Та все ж особливу увагу Франко приділяв супроводженню своїх наукових досліджень і перекладів з іноземних літератур передмовами та іншими вступними матеріалами як невід'ємної складової засад його науково-критичної бібліографії. Багата палітра заголовків цих матеріалів вказувала на жанрові особливості і тип видання: передмова, замість передмови, вступ, переднє слово, від автора, від перекладача, від редактора, від видавця і багато інших. Крім розкриття концепції праці, змісту окремих її розділів чи томів, вступні матеріали обов'язково висвітлювали

---

[69] Франко І. Передмова // Апокріфи і леґенди з українських рукописів.— Львів, 1896.— Т. 1.— С. III.

[70] Там само.

історію питання, отже, стан вивчення бібліографічних джерел до даної теми чи проблеми; до передмов великих і багатотомних досліджень і видань Франко здебільшого включав більш чи менш повні й вичерпні (на час дослідження) списки та реєстри цих джерел не тільки української, але й світової бібліографії. Як уже згадано, у збірнику першодруків письменника з фондів ЛНБ АН УРСР 1956 р. автори вперше звернули увагу на книгознавчий аспект вступних матеріалів Франка до наукових праць і перекладів, включивши ці матеріали у розділ видавничої діяльности і склавши їх первісну статистику (понад 110). Та зрозуміло, що ця статистика неповна, бо неможливо охопити всі Франкові матеріали цього типу без спеціального їх дослідження й обліку. І виявляється, що й у цьому, як і в інших видах, творчість Франка, за справедливим окресленням професора Івана Денисюка, це „невичерпність атома“.

Маємо всі підстави поширити це поняття і на праці Франка в галузі складання науково-допоміжних покажчиків, котрі він також уважав обов'язковим елементом бібліографічного забезпечення наукових досліджень. Бо справді, чи є межа в моделюванні теми й змісту цих покажчиків? Досить згадати намір Франка скласти індекс „ключових слів“ до всіх 35 тисяч зібраних ним, відповідно систематизованих і виданих в трьох томах галицько-руських народних приповідок. Здійснити цей намір йому перешкодила важка недуга. Так само, як і створенню допоміжних покажчиків до другого і п'ятого томів „Апокріфів і леґенд з українських рукописів“. Проте опубліковані індекси до першого і четвертого томів — це вершина бібліографічної ерудиції у складанні цього виду науково-критичного допоміжного апарату не тільки на той час, але й до сьогодні. Вершина і водночас своєрідний дороговказ.

Якщо йдеться про втілення принципів науково-критичної бібліографії у працях історичного та історико-літературного характеру, то, крім блискучої їх реалізації у згаданих та інших багатотомних виданнях ученого або ж у його великій рецензії на історичні видання М. Грушевського, особливо успішним результатом дотримання цих принципів було створення 1907 р. великого дослідження під назвою „Історія української літератури. Часть І. Від початків українського письменства до Івана Котляревського“. Однак готова вже до друку праця, що починалась розвідкою „Теорія і розвій історії літератури“ й охоплювала більш як тисячолітній період формування історико-літературного процесу на українських землях, тоді так і не побачила світу.

Вперше вона була опублікована лише 1987 р. у 40-му томі п'ятдесятитомного зібрання Франкових творів. Тому треба віддати належне упорядникам цього тому і авторам коментарів В. Колосовій, В. Крекотню та особливо керівникові проекту цього тому О. Мишаничу не тільки за кропітку роботу над вивченням величезного (до 2000 стор.) Франкового рукопису цієї праці, але й за оприлюднення її разом з іншими варіантами окремих розділів, що стосувались висвітлення найдавніших традицій культурного життя в Південній Русі та найстарішої південноруської історіографії, а також двох опублікованих ще 1909 р. Франкових так званих „Екскурсів“: Фотієвого „Міріобіблону“ IX ст. та бібліографічної пам'ятки кінця XVII ст. „Оглавленіе книгамъ и кто ихъ писалъ“. Цінним є також видрук — щоправда, у підрядкових примітках на с. 67—69 цього тому — пропущеного у Франковому рукописі реєстру пергаментних південно-

руських рукописів домонгольської доби, який тут подається „за писарською копією". Мовиться про список цих рукописів, який Франко зробив на окремих аркушах за виданням професора Київського університету П. Владимирова (1854—1907)[71]. Отже, Франкове дослідження розкриває велич його наукової праці над історією української літератури у контексті історії і теорії розвитку світового літературного процесу. Дослідження цього процесу сягає найдавнішого бібліографічного джерела часів розквіту античної літератури, а саме започаткованого грецьким поетом Каллімахом (310—240 до н. е.) каталогу славетної Александрійської бібліотеки, що, за даними історика грецької літератури Вільгельма Хріста, які навів Франко, „обіймав, по одним звісткам 24, а по іншим 120 томів і містив покажчики всіх тодішніх літературних, наукових і артистичних діячів і їх творів"[72]. Дальші розділи цієї праці Франка наповнені багатим літературним і критичним матеріалом і послідовним висвітленням у дусі науково-критичної бібліографії самих джерел походження слов'ян і слов'янської — мораво-паннонської, болгарської та руської (домонгольського періоду) історії, літератури і культури VIII—X ст. Розділи давньоруської літератури структуровані за насиченими бібліографічною інформацією жанрами: агіографія і паломники, релігійна полеміка, проповідь і поучення, повісті і притчі, староруська поезія, упадок книжности і людова поезія. Згодом автор розкриває жанри, характерні для літератури XVI—XVIII ст. Уперше Франко у праці, оприлюднивши велику кількість прізвищ і творів давньої літератури, теоретично обґрунтував закономірність появи і зміни її жанрів. Незакінченою, а радше неторкненою, залишилась лише творчість Григорія Сковороди, що свідчить про незавершеність розділу літератури XVIII ст.

Що ж до новаторських поглядів Франка на традиційне трактування явищ і персоналій давньої української літератури, то варто згадати хоча б два з них, що стосуються погляду письменника на походження кириличної азбуки і письма, а також — на Нестора як начебто автора найдавнішого літопису Київської Руси — „Повісти минулих літ".

У першому випадку Франко заперечує причетність св. Константина (у монашестві — Кирила) до створення кириличного алфавіту. Попри докладне висвітлення у праці просвітницької й сповненої посвяти і небезпек діяльности св. Кирила і Мефодія серед слов'янських племен, зокрема їхнього внеску у переклад Святого Письма та багатьох богослужбових книг, про кириличне письмо, Франко писав: „Винайдення слов'янських букв, так званої кирилиці не було їх заслугою, бо ж та кирилиця, се живцем перейняте унціальне грецьке письмо з невеличкими додатками з єврейської азбуки, певне, відоме слов'янам ще перед Константином; коли Константин справді винайшов якусь азбуку, то се була глаголиця, що справді як пам'ятка нерозлучна від мораво-паннонського письменства, лишилася й досі в уживанні невеличкої частини південно-західної слов'янщини"[73]. Не випадково вчений дошукувався руських джерел і коренів

---

[71] Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Франко І. Зібрання творів...— Т. 40.— С. 67—69.

[72] Wilhelm Christ. Geschichte der grichischen Literatur bis auf den Zeit Justinians.— München, 1905.— S. 522 (Прим. І. Франка) // Там само.— С. 12.

[73] Франко І. Історія української літератури. Часть перша...— С. 30.

кирилиці й, на підставі розшуканих ним відповідних цитат найстарішого руського літопису, наполягав на тому, що вони включені у літопис з давніших руських кириличних записів, які існували, однак загинули в час історичних буревіїв[74].

Стосовно відомої персоналії Нестора-літописця, то, на основі зіставлення дат його народження, вступу у Печерський монастир і смерти, Франко, всупереч усталеним поглядам багатьох істориків, зокрема А. Шлецера (1735—1809), Луї Леже (1843—1923), Ф. Міклошича (1813—1891) та інших, доводив, що Нестор не міг бути автором згаданого літопису і що йому достеменно належали лише два твори — „Чтеніє про життя Бориса і Гліба" і „Житіє Феодосія Печерського"[75].

У процесі глибокого вивчення найдавнішого Київського літопису Франко, крім усього, зробив, на його думку, одне з найбільших відкриттів стосовно його метричної будови, а саме — своєрідного поетичного розміру — не силабічного, але тонічного, або так званого музикального, що дало письменникові підстави вважати цей літопис водночас і першопочатком української епічної поезії київського періоду та зробити ще ширший висновок, а саме, що „сей розмір досить докладно відповідає розмірові великоруських епічних пісень, так званих билин, які таким способом являються витвором не великоруського племені, а прастарою віршовою формою, витвореною в Південній Русі, правдоподібно не пізніше X ст."[76] Із нинішніх учених першим, услід за Франком, підтримав цю гіпотезу відомий дослідник давньої української літератури Василь Яременко, який у текстах першого українського літопису, котрі підготував до друку, окремі оповідання відтворив як віршований український епос періоду Київської Руси, давши цьому глибоке обґрунтування[77].

Інша Франкова праця — „Карпаторуське письменство XVII—XVIII вв." — повністю побудована на огляді та науковому аналізі й опрацюванні двадцяти п'яти рукописних пам'яток, які він відшукав на території Галичини, Закарпаття, Буковини[78]. Доповнило цю працю вченого також побудоване на рукописних матеріалах велике дослідження „Студії на полі карпаторуського письменства XVII—XVIII вв."[79]

Унікальним у цьому сенсі був і виданий 1910 р. „Нарис українсько-руської літератури до 1890 р."[80], що являв собою єдине на той час зведене джерело науково обґрунтованої бібліографічної інформації про провідні напрями української літератури від найдавніших часів до 1890 р. у взаємодії її діячів з культурним і науковим життям усієї України. Водночас, відповідно до засад Франкової науково-критичної бібліографії, „Нарис" уводив в орбіту українського літературного процесу і малознаних, а

---

[74] Див.: Франко І. Найстарша південноруська історіографія // Франко І. Зібрання творів...— Т. 40.— С. 431—437.

[75] Там само.— С. 437.

[76] Франко І. Студії над найдавнішим Київським літописом (частина перша) // Там само.— К., 1980.— Т. 6.— С. 10—11.

[77] Повість врем'яних літ. Літопис (за Іпатським списком) / Пер., коментарі і післямова „На замовлення вічності" [С. 474—498] В. В. Яременка.— К., 1990.— 558 с.

[78] Франко І. Карпаторуське письменство XVII—XVIII вв.— Львів, 1900.— 162 с.— Передрук: Франко І. Зібрання творів...— К., 1981.— Т. 32.— С. 207—370.

[79] Див.: Там само.— С. 371—432.

[80] Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Там само.— К., 1984.— Т. 41.— С. 194—470.

то й забутих чи відкритих автором адептів цього процесу, а також „людову" поезію. І цією працею вчений наче підбивав підсумок як усього зробленого в галузі історії української літератури, так і його активної протягом життя літературно-критичної діяльности, поза якою не залишив жодного гідного уваги явища чи постати української літератури. На закінчення своєї праці Франко, не втрачаючи надії на її продовження, з притаманною йому скромністю засвідчив власний внесок у дослідження української літератури і науки. „Мені досить часто доводилось говорити про здобутки моїх власних літературних і наукових праць і наводити свої погляди замість утертих досі в науці,— писав він.— Думаю, що се не буде разити нікого, бо в таких випадках я ніколи не давав своїх догадок, тільки опирався на тім, що мотивовано [...] у моїх працях"[81].

* * *

Нарівні з оригінальною художньою і науковою творчістю Івана Франка, як уже зазначалося, до найскладніших, з погляду науково-критичного осмислення й опрацювання джерел світової бібліографії, належала його діяльність у галузі перекладу творів і праць з історії, культури, літератури й фольклору народів світу. Причому робота Франка над бібліографічними джерелами не обмежувалась уведенням нової бібліографічної інформації в обіг української науки і культури, а служила також основою написання поетичних творів та, зокрема, наукових розвідок. І характерно, що визначені ще в час гімназійного й університетського навчання тематичні параметри цих джерел — Святе Письмо, антична, індійська, давні періоди інших світових літератур, зокрема німецької, та слов'янських, постійно перебуваючи у полі зору письменника і збагачуючись новими даними наукової та літературної інформації, сприяли появі його творів і праць щораз ширшого тематичного діапазону і щораз глибшого естетичного змісту.

На жаль, досі не опубліковані перші Франкові переклади Святого Письма — „значна частина Іова" і „кілька глав Ісаї", тому немає можливости порівняти їх з найбільшим його поетичним шедевром, створеним за біблійним сюжетом 1905 р.— поемою „Мойсей", задум якої, до речі, визрівав, коли Франко глибоко вивчав Святе Письмо за науковими працями німецьких, французьких та інших учених, включно з публікаціями критичного спрямування[82]. Однак учений не обмежився створенням „Мойсея", а, наче прагнучи продовжити тему і розширити рамки дослідження, видав того ж року, на перший погляд, контроверсійну до початкового розділу Святого Письма розвідку „Поема про сотворення світу" з перекладом старовавилонської язичницької поеми „Енума еліш" („Інума іліш")[83].

---

[81] Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.— С. 194—470.

[82] Оновні рецензії Франка на цю тему: „Нові досліди над найдавнішою історією жидів", „Сучасні досліди над Святим письмом", „Нові книги до історії релігії", „Die Bibel und die Neueren Entdeckungen in Palestina, in Aegypten und Assyrien von F. Vigouraux, Prister von Saint Gulpici"; видання праці Дідона і Моріса Верона „Жите Ісуса Христа" (1897); статті „Коли вмер Ісус Христос" (1904), „Ісуса чи Варраву" (1900) та ін.

[83] Франко І. Поема про сотворення світу.— Львів, 1905.— 53 с.— Першодрук (незакінчений). Див.: Новий громадський голос.— 1904.— № 2—7, 9, 12. Його передрук див.: Франко І. Зібрання творів...— К., 1982.— Т. 35.— С. 266—300.— Прим.: С. 476—477.

У цій розвідці він у популярній формі, „для народу“, поширив інформацію європейських учених[84] про відчитану на уламках семи глиняних клинописних табличок з бібліотеки царя Ассурбаніпаля вавилонську поему, космогонічна версія якої про створення світу з хаосу збігалася з набагато пізнішою, відомою зі Святого Письма, нібито запозиченою єврейськими авторами і редакторами Біблії. Отже, виникла суперечність між науковим і усталеним Біблією поняттям про створення світу. Франкову працю осудили тодішні представники Церкви і клерикальні діячі. Нинішні дослідники Франкової розвідки і першого перекладу вавилонської поеми українською мовою вказують на те, що Франко, як філософ і вчений-позитивіст, мав право на поширення актуальної тоді наукової інформації[85]. Ще одним підтвердженням версії є праця „Rozmowy o Biblii“ польської дослідниці Святого Письма Анни Свідеркувни (хоч їй не була відома Франкова праця), в якій, на основі початкових розділів Біблії, вказується, що космогонічні уявлення про створення світу з нічого, з хаосу в давніх людей були схожими і не суперечили одні одним, та підкреслюється, що осягання змісту Біблії можливе лише з точки зору її розуміння і сприймання тодішніми поколіннями людей і з тодішнього, а не нинішнього рівня людської цивілізації[86].

Виданням своєї розвідки Франко не мав наміру протиставляти вавилонську язичницьку духовну традицію пізнішій єврейській. Навпаки, він хотів показати спадкоємність цієї традиції від найдавніших часів до християнства включно, про що свідчить видана 1911 р. розвідка „Вавилонські гимни й молитви“ з власним перекладом цих творів, написана на основі праць німецьких вавилоно- і ассирієзнавців[87]. Ця література, на думку Франка, „важна також для нас українців, не тільки сама собою, як продукт прастарої цивілізації далекого від нас і чужого нам народу, але головно тим, що в ній мусимо бачити жерело того релігійного духа, який сплодив староєврейське письменство, доховане до наших часів у так званих біблійних книгах Старого Завіту, а спеціально його поетичну часть, репрезентовану збіркою гимнів і молитов, що має назву „Псалтир“ і якої авторство пізніша єврейська традиція приписала старо єврейському цареви Давидови. Ся книжка мала величезний вплив на сформоване того релігійного культу, що на єврейській основі виріс у могутнє дерево християнства, і в перекладі на церковно-слов'янську мову мала також значний вплив протягом цілого тисячоліття на сформоване душі українського народа“[88].

---

[84] King W. The seven Tablets of Creation or the babylonian und assyrian legends concerning the creation of the world and mankind.— London, 1902.— Vol. I—II; Lucas. Die grundbegrite in den Kosmogonien der alter Voelker, 1893; Prof. Jensen. Assyrisch-Babylonische Mythen Enen. Veilinschriftlieche Bibliothek, 1900 та ін.

[85] Франко І. Сотворення світу / Упоряд., передмова, коментарі Володимира Погребенника.— К., 2004.— С. 32—34.— (Бібліотека українського раритету).

[86] Świderkówna A. Rozmowy o Biblii.— Warszawa, 2004.— S. 15—54.— Розділи: Biblijne nieporozumienia i trudności; Świat, w którym rodziła się Biblia; Na początku.

[87] Hommel F. Geschichte Babyloniens und Assyriens.— Berlin, 1885; Zimmern H. Babylonische Hymnen und Gebete in Auswahl.— Leipzig, 1905; Weber O. Die Literatur der Babylonier und Assyrier.— Leipzig, 1907.

[88] Вавилонські гимни й молитви / Переклади з поясненнями Івана Франка.— Львів, 1911.— С. 9. Передрук: Франко І. Зібрання творів...— К., 1977.— Т. 8.— С. 7—65.

Аналізуючи Франкові дослідження найстаріших творів єврейського письменства, варто назвати і його цінну розвідку „Пісня Дебори: Найдавніша пам'ятка старогебрейської поезії", написану за працею французького вченого Едварда Райса з історії євреїв[89], у якій опубліковано збережений до XIX ст. текст згадуваної пісні. Розкривши у розвідці бібліографічне джерело і генезу її сюжету та додавши до неї перший переклад українською мовою, Франко вважав інформацію про таку давню пам'ятку надбанням української науки. А крім того, в аналізі пісні знайшов цікавий „контрапункт" — мотив заклику воїнів до боротьби за землю свого осідку як один з елементів композиції епічної поезії, адаптований пізнішими поколіннями поетів, включно з автором давньоруської (української) поеми „Слово про похід Ігоря". У згаданому мотиві, на думку Франка, „можна бачити анальоґію до того уступу „Слова о полку Игореві?", в якім автор по побіді половців над Ігорем вичисляє сучасних руських князів і кличе їх до помсти „за землю руськую, за рани Ігореві"[90].

Бібліографічне забезпечення Франкових перекладів і розвідок, пов'язаних із сюжетами Святого Письма у його канонічній і неканонічній, апокрифічній, версіях, безперечно, належало до найскладніших і найбільш відповідальних. Хоча для Франка, який здебільшого першим з українських письменників звертався до освоєння, з одного боку, творів найдавніших періодів письменства багатьох народів світу, а з другого — до найменш освоєних в Україні сучасних йому літератур, дуже складними були розшуки бібліографічних джерел і самих творів цих літератур та фольклору, потрібних для перекладацької роботи,— головно через недоступність йому матеріалів мовою оригіналу. Тому ще з гімназійних та університетських часів Франко робив свої переклади, користуючись уже наявними перекладами і розвідками про них німецькою, французькою, англійською мовами, однак — докладно фіксуючи під кожним перекладом чи розвідкою походження бібліографічного джерела, а також дату їх написання. І це також принциповий момент його науково-критичної бібліографії. Можна наводити безліч прикладів такої фіксації джерел у Франковій науковій і перекладацькій діяльності.

У той же час письменник самовіддано працював над освоєнням оригінальних текстів творів незнаних йому національних літератур, до яких проявляв особливий інтерес. Першою спробою його ознайомлення з давньоіндійським епосом був переклад українською мовою одного з фрагментів „Магабгарати" — про смерть страховища Гудимби, зроблений ще 1875 р. з німецького перекладу, що належить ученому Францу Боппе (1791—1867). 1894 р. в журналі „Житє і слово" в перекладі з французької мови Франко опублікував велику розвідку Фер Леона „Будда і Буддизм"[91], що не ввійшла у 50-томне зібрання творів письменника. Крім того, Франко був автором першого в Україні „Короткого нарису староіндійського (санскритського) письменства", створеного за працями німець-

[89] Reuss E. Histoire des Israélites.— Paris, 1877 (La Bible, traduction nouvelle, ancien testament, premiere partie).— P. 163—172.

[90] Франко І. Пісня Дебори. Найдавнійша пам'ятка старогебрейської поезії.— Львів, 1912.— С. 25.

[91] Див.: Житє і слово.— 1894.— Т. 1, кн. 1.— С. 75—93; Кн. 2.— С. 270—276; Кн. 4.— С. 126—131; Кн. 5.— С. 278—295; Кн. 6.— С. 473—482.

ких та англійських учених та опублікованого разом з поемою „Цар і Аскет“ за мотивами індійського епосу[92]. Окреме вагоме місце в науковій індіаністиці Франка посіла його робота над дослідженням сюжету леґенди про життя Будди, яка, міґруючи літературами Сходу і християнських країн, трансформувалась у популярний старохристиянський роман „Варлаам і Йоасаф“. Глибоке філологічне дослідження історії згаданої міґрації й трансформації стало основою докторської дисертації, керівником якої був відомий славіст В. Яґич і яку Франко успішно захистив у Віденському університеті 1893 р.

Крім чудових перекладів творів провідних письменників світового рівня, зокрема Данте, Ґете, Шіллера, Сервантеса, Байрона, Міцкевича, Словацького, Пушкіна, Гоголя, Врхліцького і багатьох інших та створення глибоких студій про них, що давно посіли почесне місце в українському франкознавстві, Франкові належить величезна кількість перекладів маловідомих творів літератур і фольклору інших літератур світу, зроблених, зокрема, в останній період життя, коли він уже важко хворів. Про це влучно висловився М. Возняк у згадуваній праці про рукописну спадщину Франка: „Чого він не перекладав! І староанглійські балади, і старошотландські балади, і староісландські пісні, і старонорвезькі балади, і албанські народні пісні, і еспанські романси, і португальські народні пісні, і італійські народні пісні, і німецькі народні пісні,— правдоподібно, все те з німецької мови в жовтні 1914 р. В 1914 і 1915 рр. перекладав гомерівські гімни, грецьких пародистів. Назву „Старе золото“ носить вибір з старогрецьких поетів, зроблений від 14 травня до 18 липня 1915 р. [...] Є тут переклади циганських мелодій, староарабських поезій, і [нерозбірливе слово] Плутарха, і пісні з гетта Розенфельда, і старонімецька скарбничка із зворушливою передмовою, датованою 7 серпня 1915 р. Тут Франко писав: „З довгого ряду літературних праць, особливо поетичних, оригінальних і перекладних, які я отсе вже круглих 5 літ від половини 1910 р. приготовляю на запас нашою мовою для збагачення нашого письменства, вибираю для публікації найновішу „Скарбничку“ старонімецького поета з XIII в. Бонерія“. Далі Франко говорить про Бонерія і про книгу його творів, з якої вибрав чверть (усього 25), і закінчує: „Я наповнив сю шкатулку виробами своєї штуки (підкреслення І. Франка.— *М. В.*), вложив у неї, як і слід, частку своєї душі, а про решту можу не дбати“[93].

Унікальним можна вважати Франкове забезпечення бібліографічними джерелами чужих праць у галузі перекладу. До таких, зокрема, належать зроблені ним згадувані вже бібліографічні примітки до праці професора Московського університету, українця з походження Миколи Стороженка, зокрема до початкових, найскладніших розділів його праці „Нарису історії західноевропейської літератури“, яку українською мовою переклали з ініціативи І. Франка Симон Петлюра та Наталія Романович. Подібну самовіддану працю Франко вклав і редагуючи та пишучи передмови і „пояснення“ до десяти п'єс Шекспіра у перекладі П. Куліша. Всі

[92] Франко І. Цар і аскет: Індійська легенда: Передмова.— Нарис санскритської літератури.— Цар і аскет: поема.— Індійська повість про царя Гарісчандру і Вісповітру.— Пояснення.— Львів, [1910].— 90 с.

[93] Возняк М. Рукописна спадщина Івана Франка // Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника.— Львів, 2006.— Вип. 14.— С. 278—279.

вони написані на матеріалі найновіших шекспірознавчих студій західноєвропейських учених[94], у яких Франко знаходив мотиви, які найбільшому драматургові „усіх часів“ служили основою сюжетів його історичних хронік, трагедій і комедій. Наскільки високо оцінював свої праці сам Франко, можна судити з того, що він запропонував голові НТШ М. Грушевському видати їх окремим збірником як початок шекспірознавчих досліджень в Україні. Однак, як скаржився авторові спогадів про нього, відомому історикові Дмитру Дорошенкові, не дістав згоди на це[95]. У згадуваній уже статті В. Дорошенка про Франка-бібліографа подається відомість і про те, що, редагуючи п'єси Шекспіра, Франко начебто склав бібліографію перекладів його творів українською мовою, про що є згадка в „уміщеній в ЕУ [Енциклопедії українознавства] історії української бібліографії (С. 968)“[96]. Однак досі слідів такої бібліографії не знайдено. До сьогодні, на жаль, не видано унікальних шекспірознавчих розвідок Франка — передмов до п'єс драматурга, а також його коментарів і „пояснень“ до них, які на початку XX ст. репрезентували найвищий на той час рівень студій про велета світової драматургії не лише в Україні, але й у Європі загалом.

* * *

Погляд на титанічну Франкову працю як бібліографа не буде повним, якщо бодай у найзагальніших рисах не сказати про його внесок у теорію і методику української бібліографії, тобто не охарактеризувати його бібліографознавчої ерудиції, що розкривається, зокрема, й у численних рецензіях на бібліографічні покажчики та інші видання бібліографічного характеру українських і зарубіжних авторів. Насамперед треба відзначити Франкове трактування самого поняття „українська книга“, яке у нього пов'язувалось не тільки з книгою та її рукописними пам'ятками українською мовою і всіма її варіантами,— від староруського, українського варіанта церковнослов'янської мови, також так званого язичія, але й з книгою усіма європейськими мовами, авторами якої були українці. Цей погляд Франко акцептував у кількох ґрунтовних рецензіях на перші випуски праці І. Левицького „Галицко-русская библиография XIX столетия с увзглянением изданий, появившихся в Угорщине и Буковине (1808—1886)“, де вперше був обґрунтований автором цієї праці у передмові до неї. Наскільки глибоко Франко прийняв цю концепцію, свідчила його пильна увага до випусків кожного із зошитів, якими видавалась ця бібліографічна праця і про вихід яких він давав свої повідомлення в українській пресі, а також у газеті „Kurjer Lwowski“, де на той час працював. Їх було понад двадцять.

Бездоганну з погляду бібліографічного втілення працю І. Левицького Франко (і не він один, а також польські рецензенти) ставив у приклад авторові багатотомного корпусу праці „Bibliografja Polska“ XVI — початку XX ст., відомому польському бібліографові Каролю Естрайхеру (1827—

[94] Докладніше про це див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі.— Львів, 1976.— С. 114—172.

[95] Дорошенко Д. Останній побут Івана Франка в Києві (Сторінка із спогадів) // Літературно-науковий вістник.— 1926.— Т. XC, кн. VII—VIII.— С. 285.

[96] Дорошенко В. Іван Франко — бібліограф...— С. 23.

1908), який включав до неї також безліч українських друків на тій підставі, що українські землі в минулому входили в межі так званої історичної Польщі[97]. Праця К. Естрайхера виходила двома серіями — в алфавітній і хронологічній систематизації, і Франко критикував першу з них як таку, що не давала уявлення про динаміку розвитку польської літератури від найдавніших часів до сучасности.

Франкові рецензії на бібліографічні видання українських авторів, зокрема М. Комарова (1844—1913), Б. Грінченка (1863—1910) та інших, не тільки вносили поправки щодо неправильного чи неточного опису творів, але, що дуже важливо, доповнювали їх великими списками пропущених у них друків. Уже важко хворий, Франко організував представників молодшого покоління української науки, зокрема М. Возняка та Я. Гординського (1882—1939), для збирання доповнень до бібліографії І. Левицького. М. Возняк через велику зайнятість роботою на ниві наукових досліджень відмовився від участи у цьому проекті, а Я. Гординський продовжив розшуки згаданих матеріалів. На засіданні Філологічної секції НТШ 25 квітня 1912 р. І. Франко доповів про готовність до друку цих доповнень, але через події Першої світової війни задум не був здійснений. Матеріали, які зібрав Я. Гординський, збереглися у Франковому архіві під шифром: Ф. 3, № 3234. Дійшли до нас і Франкові листи до нього у цій справі.

Велику бібліографічну компетенцію щодо побудови і наповнення матеріалами бібліографічних видань зарубіжних авторів Франко виявляв у рецензіях на їхні праці найрізноманітнішої тематики і проблематики. У рецензіях на праці російських учених, зокрема В. Владимирова (1854—1902), Н. Нікольського (1848—1917), С. Венгерова (1855—1920), він відзначав об'єктивність трактування ними літератури київського та інших періодів української літератури і гостро та науково обґрунтовано засудив спробу російського вченого, згодом академіка В. Істріна (1865—1937) причислити київське письменство післямонгольської доби до великоруського[98]. Робив це В. Істрін на тій підставі, що, згідно з відомою погодінською концепцією історії України цього періоду, київське та наддніпрянське населення і його культура були начебто вщент винищені монгольською навалою, а населення, яке нібито прибувало на ці землі із заходу (Галичини?), було позбавлене київської духовної й культурної традиції, отже, все, що було створене у письменстві цієї доби, входило вже в орбіту впливу великоросійського і наближалося до нього.

Гостро виступав Франко і проти тих праць відомого вченого, дослідника історії польської літератури О. Брюкнера (1856—1939), в яких той намагався заперечити значення праць українських дослідників про св. Кирила і Мефодія або ж зарахувати до осягнень польської літератури праці українських письменників-полемістів XVI—XVII ст., які вони писали і видавали латиною або старопольською мовою. І навпаки, у ряді своїх рецензій на бібліографічні праці він рекомендував для ознайомлен-

---

[97] Докладніше про це див.: Вальо М. Україніка у польській ретроспективній бібліографії XIX—XX ст. // Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника.— Львів, 2005.— Вип. 13.— С. 18—38.

[98] Франко І. [Рец. на:] Истринъ В. М. Изъ области древне-русской литературы // ЖМНП.— 1903.— [Кн.] VIII—XI // Записки НТШ.— Львів, 1904.— Т. LXI, кн. V.— С. 8—13 (Бібліогр.). У 50-томному зібранні творів Франка не була передрукована.

ня і введення у науковий обіг представлений у них великий обсяг невідомих джерел, маючи на увазі, зокрема, слов'янознавчі бібліографії чеського і сербського вчених Фр. Пастрнка (1853—1940) та В. Ягича, а також німецького візантиніста К. Крумбахера (1856—1909), відома праця якого „Geschichte den Byzantynischen Literatur“ (1891) служила Франкові цінним джерелом до висвітлювання зв'язків Київської Руси з Візантією. Франко плідно співпрацював також із чи не першим у Європі візантиністичним часописом „Byzantynische Zeitschrift“ (1892—1894), що його видавав К. Крумбахер. Збереглись і Франкові листи до нього.

Як заслугу Франка-бібліографознавця слід відзначити дослідження першого зі збережених у світі бібліотечних каталогів „Міріобіблону“, або „Бібліотеки“ константинопольського патріарха і вченого Фотія (820—890), про що вже мовилось. Перша праця російського дослідника про цей унікальний бібліографічний каталог, написана на основі його німецького видання 1969 р., з'явилась щойно 1982 р.[99]

* * *

І врешті кілька підсумкових уваг на закінчення цієї розвідки, у якій автор прагнув розкрити бібліографічну спадщину Івана Франка як одне з найважливіших, з погляду розвитку творчого потенціалу, і водночас найменш вивчених явищ його творчости. Йдеться не тільки про праці власне бібліографічного характеру, як покажчик змісту „Правди“, персональні покажчики творів діячів літератури і науки, велику кількість реєстрів і списків літератури прикладного характеру, використовуваних у його великих наукових дослідженнях, але також про глибокі бібліографознавчі рецензії і студії. А мовиться зокрема і насамперед — про вперше заанонсоване у франкознавстві важливе значення бібліографічної спадщини Франка як основи всієї його творчости і про застосування принципів науково-критичної бібліографії як головного інструментарію бібліографічного забезпечення його праці — журналіста, публіциста та особливо дослідника багатогалузевої наукової й перекладної творчости.

Однією з причин недостатньої уваги вчених до дослідження Франкової бібліографічної спадщини, безперечно, була її багатоаспектність і складність. Невипадково з-поміж дослідників цієї спадщини лише В. Дорошенко та І. Корнєйчик своїм розумінням ролі Франка-бібліографа у розширенні хронологічного діапазону історії української бібліографії, з одного боку, та внеску письменника і вченого в бібліографічне забезпечення власної творчости — з другого, накреслили перспективу визначення принципів науково-критичної бібліографії як основного методологічного й методичного інструментарію дослідження його творчости загалом і бібліографічної зокрема.

Та головною причиною великої перерви в дослідженні цієї спадщини було тотальне винищення бібліографічних, книгознавчих, а також франкознавчих кадрів в Україні 1930-х рр. і цілковите відчуження від спроб діяльности в галузі створення української національної бібліографії тих, хто залишився з колись великої когорти її кваліфікованих знавців і дія-

[99] Семеновкер Б. А. „Библиотека“ Фотия — византийский библиографический памятник // Советская библиография.— 1982.— № 4.— С. 52—61.

чів. Прикладом цього, зокрема, було запрошення в 1944 р. Юрія Меженка з еміґрації в Ленінграді, де він уцілів від репресій, на посаду директора Бібліотеки АН УРСР у Києві, однак звільненого з цієї посади з клеймом націоналіста за оприлюднення у Львові та Ленінграді проекту тритомного видання Репертуару української книги[100]. Збереглася тільки складена в 1945—1947 рр. з ініціативи і під керівництвом Ю. Меженка картотека цього репертуару за 1798—1916 рр.[101] Повторна еміґрація в Ленінград позбавила вже важкохворого вченого надії на нові спроби роботи над українською національною бібліографією. Успішну діяльність І. Корнєйчика над створенням історії української бібліографії радянського періоду, на жаль, перервала його передчасна смерть. Крім того, цілеспрямована політика тоталітаризму в 1960—1970-х рр. призвела до ліквідації спеціальних структур у наукових установах, що навіть потенційно могли б займатися не тільки створенням, але навіть плануванням цієї бібліографії. Результати цього найвідчутніше позначились на втраті кваліфікованих бібліографічних кадрів, спроможних вирішувати нинішні проблеми української національної бібліографії, в тому числі бібліографування творчости І. Франка і дослідження його бібліографічної спадщини.

І в той же час відомо, що без повної Франкової бібліографії важко планувати, а тим більше, здійснити заанонсований Президентом України з нагоди Франкового 150-ліття проект „видання віку". Досі не оголошена на державному рівні структура у вигляді провідної організації чи редколегії цього видання і не визначені принципи систематизації творів у ньому. А з досвіду роботи професорів Львівського національного університету ім. І. Франка І. Денисюка (над дослідженням і виданням літературознавчих студій, присвячених Франкові) та М. Нечиталюка (над виданням публіцистичних праць Франка), а також з досвіду упорядкованих за жанрами згаданих чотиритомного і тритомного збірників творів Франка в упорядкуванні працівників Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ та Дрогобицького педагогічного університету накреслюється оптимальна для всебічного і ґрунтовного вивчення творчости письменника схема багатотомних видань його творів, а саме, як і у 50-томному виданні,— за окремими жанрово-видовими серіями. Ці серії мали б охоплювати окремо поезію Франка, його прозу, драматургію, публіцистику, журналістику, наукові праці, бібліографічну спадщину тощо за їх галузевим і жанровим поділом. Однак це все — справа компетенції та рівня кваліфікації відповідних нинішніх державних структур та наукових установ, відповідальних за втілення у життя проекту стотомного видання Франкових творів, а також від нинішнього рівня кваліфікації франкознавчої науки в Україні.

---

[100] Див.: Меженко Ю. О. Бібліографія української книги, її завдання, обсяг і методи її створення (Доповідь зачитана на сесії Відділу суспільних наук АН УРСР 30 травня 1946 р. у Львові) // Листи Юрія Меженка до львів'ян (1923—1969) / Автор-упоряд. М. Вальо; НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника.— Львів, 2002.— С. 259; його ж. Задачи и план построения репертуара украинской книги: Протокол заседания библиографической секции при кабинете библиотековедения Государственной Публичной Библиотеки им. Е. М. Салтыкова-Щедрина 14 октября 1946 г., Ленинград // Там само.— С. 274.

[101] Цю картотеку під назвою „Репертуар української книги 1798—1916: матеріали до бібліографії" як цінну архівну пам'ятку у дев'яти томах видала ЛННБ України ім. В. Стефаника в опрацюванні завідувача відділу наукової бібліографії бібліотеки Л. Ільницької та наукового співробітника О. Хміль за редакцією Я. Дашкевича.

Mariya VALIO

THE UNIVERSE OF IVAN FRANKO'S BIBLIOGRAPHIC HERITAGE

Ivan Franko is a writer, whose creative work encompassed the sources of the world-wide humanities of a huge chronological span from the culture of Babylon and Assyria, canonical and apocryphal versions of the Holy Script to literature of both the ancient world and Christian Byzantium (with their impacts on both Europe of medieval and later times and Kyivan Rus') to powerful streams of humanitarian and Ukrainian bibliography of the 19th through early 20th centuries, which all enriched the information field of both Ukraine and Europe. This complex process was based on the so-called method of „academic and critical bibliography", which was thoroughly conceived by Franko and consisted in both mandatory commentations of scientific, translation, artistic, and other texts and provision of appropriate forewords, afterwords and other materials.

Микола ЛЕГКИЙ

ІВАН ФРАНКО ТА В'ЯЧЕСЛАВ БУДЗИНОВСЬКИЙ: ШТРИХИ ДО ВЗАЄМИН НА ТЛІ ДОБИ

Ім'я В'ячеслава Будзиновського (1868—1935) — талановитого письменника, фольклориста, історика, економіста, публіциста, видавця, громадського діяча (одного з засновників і чільних діячів радикальної, згодом національно-демократичної партій у Галичині) — донедавна було серед проскрибованих і призабутих. Деякі його художні твори (повісті „Осаул Підкови", „Пригоди запорозьких скитальців", „Гримить", оповідання „Волю бути козачкою", „Козак Шуба") повернулися до читача 1990 р. в томі „Історичної бібліотеки „Дзвона" з евристичною післямовою Р. Горака[1]. Та це лише незначна частина творчого доробку В. Будзиновського. Цілком незнаними залишаються його повісті „Стрімголов", „Як чоловік зійшов на пана", багато оповідань. Поза активним науковим обігом донині перебувають його економічні й статистичні праці „Культурна нужда австрійської Руси", „Ґрунтовий податок", „Хлопський страйк", „Хлопська посілість", „Руський страйк в 1902 році", історична розвідка „Гетьман Мазепа", збірка історичних дум і пісень „Козацькі часи в народній пісні". Як і публіцистичні виступи „Чи справді діло йде до гіршого? (До дискусії над „упадком" нашого письменства)" (1912), „О історичність нашого націоналізму" (1912), „Ексгумація і новий похорон" (1912), спогади „Історія національної думки на тлі моїх споминів" (1934), „Автобіографія (Фрагмент із посмертних паперів)" (1937, публікація М. Рудницького), а також листи (зокрема, до І. Франка), які, по-перше, дають змогу поглянути на постать їх автора як на складну особистість, котра часто, подеколи кардинально, змінювала свої погляди й уподобання (від націоналізму до радянофільства); збагнути причини й мотиви таких змін. По-друге, ці мемуарні й публіцистичні дописи часто кидають нове світло на постаті сучасників В. Будзиновського, розкривають нюанси їхніх взаємин. М. Драгоманов і М. Павлик, О. Терлецький і В. Охримович, Ю. Бачинський і К. Левицький, Л. Мартович та І. Франко — ось далеко не повний перелік тих особистостей, з якими контактував В. Будзиновський. У цій розвідці хотілося б звернути особливу увагу на взаємини з Іваном Франком — тривалі (від 1887 р.), складні, багатоаспектні, з широким спектром обопільних оцінок. Висвітлення особистих і творчих відносин між Франком та Будзиновським не обійдеться без бодай побіжного змалювання доволі широкого суспільно-політичного тла.

---

[1] Див.: Будзиновський В. Осаул Підкови: Історичні повісті з часів козаччини.— Львів, 1990.

Отож немає відомостей, коли В. Будзиновський уперше ознайомився з творами І. Франка. Та перша особиста зустріч між ними відбулася влітку 1887 р., незадовго перед приїздом до Галичини крон-принца Рудольфа, сина австро-угорського імператора Франца-Йосифа І, досить популярного серед українського населення Галичини (причому і між простим людом, і поміж інтеліґенцією), адже дотримувався досить ліберальних поглядів на зовнішню і внутрішню політику держави, зокрема прихильно ставився до вирішення низки питань національно-культурного життя українців Галичини й Буковини (див.: т. 44, кн. 2, с. 724)[2]. Слід зауважити, що після відвідання Східної Галичини, зокрема Львова у 1887 р., його популярність ще більше зросла. До речі, у 1889 р. він наклав на себе руки, проте галицькі селяни не вірили в це і вважали, що то „пани" замордували Рудольфа, бо той намагався полегшити життя простого люду; ширилися також чутки, ніби він утік за океан і створив у Бразилії селянське царство для українців-переселенців з Австро-Угорщини (44, кн. 2, с. 725). Про це свідчив і Франко: „Невідомі й досі невловимі агенти пустили між селянами чутку, що архікнязь Рудольф не вмер і засновує окрему державу в Америці, а для її освоєння він особливо охоче закликає українське населення, тому що солдат-українець допоміг йому дістати одяг і втекти з якоїсь в'язниці над морем. Кожна сім'я, згідно з розповсюдженою версією, має одержати 12 моргів ґрунту врожайної землі, про яку селяни розповідають поміж себе на торгах і по корчмах чудеса" (т. 44, кн. 2, с. 282).

А В. Будзиновський, тоді завзятий прихильник територіального поділу Галичини за національними ознаками для створення в майбутньому незалежної української держави, розклеював по Львову антиавстрійські (антицісарські) листівки. Франко викликав його в редакцію газети „Kurjer Lwowski", де тоді працював. „Не буду переповідати цілої нашої розмови,— згадував Будзиновський.— Повторю лише коротко, одним душком те, що мені сказав (тоді великий мій авторитет) Іван Франко"[3]. Той, власне, застеріг Будзиновського від нерозважливих кроків, висловивши свою симпатію до Рудольфа, з яким пов'язував позитивні зміни в політиці австрійського уряду щодо українців Галичини: „Чи ви знаєте, чого Рудольф приїздить до нас? Заноситься на війну з Росією. Центральне правительство знає, що з вини галицької політики цісаря український народ огірчений і що його симпатії можуть перехилитися на сторону Росії. Рудольфа висилають, щоби під претекстом відвідання Галичини укоськати український народ. Він до українців їде. Висилають не самого цісаря, а його сина, бо хочуть в українськім народі розбудити надію, що в міру, як до голосу в державних справах буде приходити наслідник, буде змінятися галицька політика держави.

Я в ту зміну вірю, бо Рудольф цілком не такий, як його батько. Старий не знає світа Божого. Кромі дівок і заплеснілих аристократів, з ніким не балакає, нікого не видить. Рудольф світовик, гуляка й чоловік товариський, балакає з кождим. Старий засліплений в польській шляхті, Рудольфові вона не імпонує. Як настане Рудольф, то внутрішня політика

---

[2] Див.: Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976—1986. Надалі, покликаючись на це видання, в дужках вказуємо том і сторінку.

[3] Будзиновський В. Історія національної думки на тлі моїх споминів // Новий час.— 1934.— 10 трав.— № 102.— С. 2.

рішучо зміниться, панованню шляхти прийде кінець. Що до такої зміни у Відні вже приготовляються, свідчить подорож Рудольфа до Галичини"[4]. Проти поділу Галичини Франко виступив і з інших міркувань. Про це свідчить публіцистичний допис Будзиновського до газети „Діло": „Якраз тоді (наприкінці 1880-х рр.— *М. Л.*) зачалось організовувати польське людове сторонництво, по котрім Франко дуже багато надіявся і для нас. Він звернув увагу на се, що руський народ, як під кождим зглядом, так і під національним найбільше, терпів через панування польської шляхти. Се панування зломимо, казав він, тільки тоді, як до борби проти шляхти виступить польське хлопство. Як польські хлопи освідомляться і зорганізуються, то в своїм інтересі допоможуть нам зломити шляхетське ярмо. В той спосіб при помочі польських хлопів самі виломимося не тільки з соціяльної, але і національної неволі. Як Галичину поділимо, то стратимо свого будучого союзника в борбі проти панування шляхти, а самі її не переможемо. З сеї причини поділ Галичини є постулатом, противним нашим соціяльним і нашим національним інтересам"[5].

Незаперечний авторитет Франка змусив В. Будзиновського змінити політичні погляди. До цього спричинилася й величезна популярність М. Драгоманова серед молодших сучасників, великою мірою завдяки Франкові. „Авторитет Драгоманова скріпився у молоді авторитетом Івана Франка,— згадував Будзиновський,— бо Павлик голосив, що він сам і „такий Іван Франко" також були школярами Д[рагомано]ва. В наших очах Іван Франко був духовим гігантом, і ми думали: „Коли Д[рагоман]ов виховав собі Павлика і такого Франка, то він сам хіба божевільно розумний, мудрий, вчений і... неомильний"[6]. І якщо Франко став противником поділу Галичини, то й сам Будзиновський „махнув рукою також на згадану кришку тої державности", яку такий поділ міг би дати[7]. Тонкий самоаналітик, він у спогадах часто фіксував власні душевні порухи й мотиви, що викликають їх. Ось приклад: „Події в моїм житті й в житті моїх ближніх навчили мене, що немислима є особа, або й гурток осіб, що бодай в дечім не йшов би за яким авторитетом. Людська вдача така, що майже кожному потрібний якийсь авторитет, котрий влегшував би знайдення правди (справжньої чи мнимої); котрий закріпляв би переконання, що гадка, виміркована власною головою, є абсолютною правдою"[8]. Або: „Націоналізмом було у мене стримління до української державности [...] Мій темперамент не позволяв мені зупинятися в половині дороги; я звичайно ішов до крайностей [...] Космополітизм Д[рагомано]ва видався мені ідеєю послідовнішою і яснішою [...] Я став безнаціональним космополітом"[9].

Саме на цей момент світоглядної еволюції В. Будзиновського припадають його колізії з журналом „Товариш". У травні—червні 1888 р. він разом із приятелем, студентом Політехніки С. Козловським, задумав видати часопис, „щоб ширити соціялістичні ідеї між студентством [...] Буд-

---

[4] Будзиновський В. Історія національної думки... // Новий час.— 1934.— 11 трав.— № 103.— С. 2.

[5] Будзиновський В. Ексгумація і новий похорон // Діло.— 1912.— 13 квіт. (31 берез.).— № 82.— С. 2.

[6] Будзиновський В. Історія національної думки... // Новий час.— 1934.— 13 трав.— № 105.— С. 2.

[7] Там само.— 18 трав.— № 109.— С. 2.

[8] Там само.— 11 трав.— № 103.— С. 2.

[9] Там само.— 28 трав.— № 117.— С. 6.

зиновський зобов'язався зібрати між своїми товаришами гроші, якими треба буде покрити дефіцит за кожне число"[10]. Молодим видавцям бракувало досвідченішого порадника, й вони звернулися до авторитетного І. Франка. „Ми не були зарозумілі: ми не були тої думки, що наші ідеї і наша робота — то квінтесенція мудрости, ще й тільки тому, бо ми ще не сороклітні, а діти без життєвого досвіду і без достаточної наукової підготовки [...] Ми були фанатиками наших ідей, та старшими від нас наше покоління писків не витирало собі. Все ж таки нам нелегко було між старшими знайти дорадника, бо для них були зареволюційні всі наші ідеї, не виключаючи ідей в області гарного письменства [...] Остап Терлецький хорував, Михайло Павлик видався нам дуже наївним, Іван Франко був завзятим противником марксизму, а всі члени нашого гуртка були марксисти [...] На добавок треба знати, що Франко ще не мав за собою тих праць, котрі його зробили великим. Та ми знали, що хоч він не у всім погоджується з нами, має більший досвід і є розважніший, бо старший від нас. Ми пішли до нього (нині таке було би немислиме) і попросили його, щоби взяв на себе обов'язки начального редактора „Товариша", за що буде мати — не грошову виплату, а право містити свої праці. Франко дуже радо згодився, бо тоді і він не мав приступу до української преси"[11].

На загальну згоду, в журналі мали друкуватися лише ті матеріали, на які редакційна колегія погоджувалася одноголосно. „Франко не міг би нас тероризувати, бо кожний з нас мав би змогу відкинути його статтю. Ми Ф[ранк]а не могли би майоризувати, бо він своїм „вето" мав би змогу відкинути ті наші статті, які йому не були до вподоби"[12]. Однак договір було порушено: у першому числі „Товариша" Франко без згоди редакційної колегії надрукував статтю М. Драгоманова „Науковий метод в етнографії" (власне, рецензію на працю О. Стодольського (псевдонім О. Кониського) „Етнографія Слов'янщини") та поезію Гетьманця (М. Старицького) „На Вкраїні", де є такі рядки: „Ой коли б з тісної хати / Повставали ви, чубаті, / Та зирнули би навколо — / В вас би серце похололо... / Не пізнали б навіть мами / За панами, за жидами". Внаслідок цього редакційна колегія розпалася. „Вийшла з цього сварка. В. Будзиновський та товариші покинули редакцію, і видавництво впало"[13]. В. Будзиновський виклав своє розуміння тих причин, що призвели до занепаду „Товариша": „Само собою розуміється, що на такого космополітичного вселюдина, яким мене зробив Драгоманов, неначе червона плахта на циркового бика ділало все те, що хоч трохи заносило расовою нетолеранцією чи антисемітизмом. Такою плахтою в 1888-ім році замахав до мене і майже довів до скаженини (парадокс!) драгоманівець Іван Франко!"[14] Поява вірша з рефреном „за жидами" була тією бомбою, яка накликала на редакцію звинувачення в антисемітизмі й расовій ненависті й яка врешті підірвала журнал. „Запевняли нас,— провадив далі В. Будзиновський,— що така

[10] Будзиновський В. Автобіографія (Фрагмент із посмертних паперів) / Публікація М. Рудницького // Будзиновський В. Як чоловік зійшов на пана.— Львів, 1937.— С. 12—13.

[11] Будзиновський В. Історія національної думки... // Новий час.— 1934.— 3 черв.— № 121.— С. 2.

[12] Там само.— 4 черв.— № 122.— С. 2.

[13] Будзиновський В. Автобіографія...— С. 13.

[14] Будзиновський В. Історія національної думки... // Новий час.— 1934.— 2 черв.— № 120.— С. 2.

нелояльність начального редактора, така тяжка обида жидівського маєстату більше не повториться. Не помогло [...] Цілий видавничий комітет і всі молоді з редакційної колегії виреклися „Товариша" і полишили його в руках Франка, при котрім лишився тільки Павлик. Очевидно, я кошти на видання вже не збирав. Сам Франко не мав на кошти, отже, друге число вже не вийшло. Так ми засудили нашу власну дитину!"[15] Слід зазначити, що О. Маковей у „Дневнику" подав іншу версію занепаду цього часопису: „Товариш" виходити не буде. Доки був в руках Франка, то й надія була, що не пропаде. Але наші крикуни (Трильовський, Будзиновськ[ий]) напосілись відобрати від нього — і відобрали. Казали, що в 1 ч. праці самих старших, вони так і друге число заповнять своїм,— а „Тов[ариш]" преці орган молодіжі, там повинні бути переважно праці молодих людей. А чому ті молоді не дали матеріалу до 1 ч. і не зібрали до 2 ч.,— того не хотять знати. І так тепер ні старі, ні молоді не будуть друкувати, бо „Товариша" нема"[16]. Припинення виходу журналу Маковей пояснював, як бачимо, тим, що „Товариш" опинився в руках молодших від Франка „крикунів", котрі не спромоглися зібрати матеріал для наступних номерів.

На сторінках „Товариша" Будзиновський опублікував рецензію на працю російського економіста і статистика М. Каблукова „Die ländlische Arbeiterfrage" („Питання про сільських робітників") і був одним із тих, хто привернув увагу І. Франка (т. 27, с. 220). Значно пізніше, у „Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р." вчений знову відзначив публікацію Будзиновського: „Уперве виступає тут (у журналі „Товариш".— ***М. Л.***) на літературне поле В'ячеслав Будзиновський з обговоренням німецької книжки про відносини російських рільних робітників, уложеної на підставі російської праці Каблукова" (т. 41, с. 462—463).

У 1890 р. Франко, Будзиновський та інші стали ініціаторами створення радикальної партії, а впродовж першої половини 1890-х рр. Будзиновський опублікував цілу низку праць, у яких порушив соціально-економічні проблеми українського селянства в Галичині. Так, 1891 р. вийшла в світ його розвідка „Культурна нужда австрійської Руси". Мету її написання автор з'ясував сам: „У цій студії [...] старався доказати, що брак промислу в Галичині не дає розвинутись хліборобству, економічний занепад краю є причиною матеріяльної та духово-культурної нужди населення краю. Безвиглядність промислу в Галичині автор добачує в тім, що Галичина, зв'язана державно з промисловою Австрією, не годна витримати конкуренції австрійського промислу. Погляди із цієї студії Будзиновський виголосив в економічному рефераті на з'їзді, на якому ухвалено програму радикальної партії. Її не хотів видрукувати в „Народі" Павлик, бо вона заносила марксизмом"[17]. Власне, піднесення і поступ сільського господарства автор пов'язував із зростанням промисловости, а оскільки індустрія Галичини була розвинута дуже слабо через сильну узалежненість від центру (власне, Австрії), то Галичину невдовзі чекав цілковитий господарський і культурний занепад. Щоб запобігти цьому, належало домагатися політичної незалежности Галичини, першими кроками до якої мали

---

[15] Будзиновський В. Історія національної думки... // Новий час.— 1934.— 6 черв.— № 123.— С. 2.

[16] Маковей О. Дневник [Записи про Івана Франка] // Semper magister et semper tiro: Іван Франко та Осип Маковей / Упоряд. Н. Тихолоз.— Львів, 2007.— С. 54.

[17] Будзиновський В. Автобіографія...— С. 13.

б бути децентралізація Австрії та економічно-політична емансипація з-під віденського централізму, запровадження загального виборчого голосування — такі основні положення праці В. Будзиновського, з яких зауважуємо, що він повернувся до давніх політичних поглядів. Автор надрукував її в москвофільській газеті „Галицкая Русь" (хоч москвофілом ніколи не був), а згодом видав окремою брошурою, яку прихильно зустріла критика. Зокрема, В. Охримович у часописі „Народ" умістив рецензію на цю працю, в якій визнав її дуже цінною, адже вона „втаємничує галичан в розвій галицької суспільности", показує зв'язок між економікою і політикою, і, що найважливіше, подає „теоретично умотивовану програму політичну для галичан"[18]. У цьому ж „Народі" (1891, № 23) Франко теж виступив із рецензією на студію В. Будзиновського, в якій полемізував і з самим автором, і з Охримовичем. Будзиновський, на його думку, дав неточну й нечітку характеристику економічного стану Австрії. „Коли Галичина справді находиться в такім стані, як він її схарактеризував, то вона не найде сили добитися навіть тих політичних форм, котрі він уважав корисними" (т. 44, кн. 2, с. 297). Ілюзією назвав Франко сподівання Будзиновського, що покликом загального голосування можна буде підняти в Галичині всю народну масу, адже ця маса до такої справи ще не дозріла; „а про таку широку акцію, як здобування фінансової відрубності від Австрії [...] у нас і думати годі" (т. 44, кн. 2, с. 297—298). Отже, економічна частина програми В. Будзиновського, а особливо систематична й планова пролетаризація мас — „се така диковина, на яку не здобувся ще жаден найзагорільший марксист" (т. 44, кн. 2, с. 298). Практичні політики, підсумовував Франко, з подібними програмами не виступають. Вони повинні зважати на факти, на конкретні потреби живих людей, а цього у праці В. Будзиновського рецензент не добачив (т. 44, кн. 2, с. 298).

З 1893 р. у Русько-українській радикальній партії, до котрої входили і Будзиновський, і Франко, намітився розкол, її члени поділилися на два крила — „молодших", „протидрагоманівців", і „старших". Перші ремствували на утиски з боку других, на неможливість друкуватися в „Народі", виношували ідею створення власного часопису. У листі до А. Кримського від 20 вересня 1893 р. Франко писав: „У нас в партії рад[икалів] зайшли непорозуміння: групка молодших (Охримович, Ганкевич, Бачинський, Левицький і Будз[иновський]) хочуть зовсім відірватися і засновувати якийсь новий орган. Ми не могли тому запобігти, бо вони не дали матеріалу до дискусії, а в своїх ультиматумах поставили точки формальні, редакційні (щодо видавання „Народу"), з котрих деякі полягали прямо на нерозумінні редакційної техніки" (т. 49, с. 416). Внутрішньопартійні непорозуміння призвели до погіршення особистих стосунків між Франком та Будзиновським. Про це свідчать рядки з листа І. Франка до М. Павлика від 15 вересня 1893 р.: „Будзиновського бачив раз на вулиці, та ані він до мене, ані я до нього" (т. 49, с. 414).

Очевидно, що консенсус було знайдено досить швидко, бо вже 1894 р. на шпальтах „Народу" бачимо публікації „молодших", зокрема й В. Будзиновського. У листі до І. Франка від 13 (25) жовтня 1894 р. М. Драгоманов зізнався: „Радий я, що Ви пишете хроніки в кожнім № „Народа" і що „старший молодий" Будз[иновський] проявився уп'ять в „Народі" [...] А

[18] Народ.— 1891.— 24 жовт.— № 20/21.— С. 274—275.

Будз[иновський] навіщо таким високим штилем і з такими вигуками пише? Се доволі нудна мішанина манери галицької з соціал-демократичною!"[19] Франко відповів Драгоманову листом з кінця жовтня — початку листопада 1894 р.: „Будз[иновського] писанню в „Народі" я не дуже радий. Він упражняється в кріпких словах, а фактична основа у нього дуже слаба, факти хапані без системи і без критики. По поводу першого розділу я послав навіть у „Народ" невеличку заміточку. Та проте нехай іде й його писання, коли нема кому писати про се, а давно треба було" (т. 49, с. 522). Франко мав тут на увазі перший розділ праці В. Будзиновського „Хлопська посілість в Галичині", що її надруковано в 17—24 числах „Народу" за 1894 р., а „невеличка заміточка" — це рецензія Франка під назвою „Не в пору пафос", опублікована в 19-му числі часопису. Власне, Франко полемізував із пасажем Будзиновського, зверненим до звільнених від панщини галицьких селян у 1848 р.: „Така-то була твоя весна, руський народе! За той презент, зроблений з нужди, за ту свободу „сконати під защитою законів" упідлився ти, руський хлопе, і ви, руські патріоти з 1848 року! За ту миску сочевиці, виїдену і вилизану миску, продав ти власну волю політичну, боровся з революційними змаганнями часу, котрі і тобі несли волю. Ти кував собі власні кайдани"[20]. Осуд В. Будзиновського, на думку Франка, строгий і несправедливий, адже скасування панщини призвело до глибоких змін у житті селянства й було „головним інтересом руського хлопа", і „народ руський з великим запалом і з подякою прийняв сю постанову, не дбаючи про те, чи вона була дана з нужди, чи добровільно" (т. 44, кн. 2, с. 407). На закид В. Будзиновського, що русини боролися з революційними змаганнями, ставши на бік австрійського уряду, Франко відповів: „Раз назавсігди повинен собі затямити д. Будзиновський, що революціям тодішнім — і італіянській, і угорській, і польській, і німецькій — не ходило о ніяку особливу волю мас народних, а о відірвання певних територій від Австрії, о здійснення певних ідеалів національно-політичних. Міряти таку революцію міркою Великої революції французької [...] — се свідчить тільки про шаблоновий спосіб мислення і незнання або невідповідне оцінювання дійсних фактів" (т. 44, кн. 2, с. 407).

Друкуючи статтю „Не в пору пафос" у „Народі", Павлик додав до неї невелику примітку. „Стоячи на становиську свобідного обміну думок,— йдеться в ній,— поміщаю сю увагу д. Франка, та мушу зауважити, що в головному я з нею не годжуся. По-моєму, нема сумніву, що русини, підпираючи австрійський уряд під час революції 1848—49, упідлилися, помогли побідити реакції і тим викопали гріб для власної свободи. Вину сього треба, впрочому, приписати більше руській „інтелігенції" в „Головній р[уській] раді", котра як агент правительства просто тероризувала мужиків, навіть уговкуючи їх виступи проти панів за ґрунти, а то й просто бороняючи економічні інтереси панів, як то робило і правительство. Таким чином, руський народ своєю поведінцією під час революції стратив дуже багато не тільки політично, а і економічно. [...] Фатальний крок русинів із 1848 р. (зрештою, підготовлений усею нашою історією під Австрією) і досі мститься на руськім народі, між іншим перешкоджаючи йому поглягу-

[19] Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова.— Львів, 2006.— С. 515.
[20] Народ.— 1894.— Ч. 17.

ти критично на верхи нашого правительства". Русини, зазначав далі Павлик, мають в австрійській державі менше прав, ніж інші народи. Зрештою, явище революції 1848—1849 рр. дуже складне й малодосліджене, а тому судити про неї треба обережно. „Се ми прикладаємо і до д. Будзиновського, котрому ми теж побажаємо більше уваги на факти і терміни історичні. Звісно, свобідна дискусія може тут бути тільки корисна"[21].

У листі до І. Франка від 9 грудня 1894 р. Будзиновський відреаґував на критику, однак залишився на своїх позиціях: „Ваша стаття „Не в пору..." вийшла мені фактично не в пору, бо мені випадає конче відповісти, а не маю на те часу, тим більше, що я фактично слабий в історію, і нема мені коли розчитуватися в історичних бібліях. Але якось то буде. Я і деякі фахові люде єсьмо тої думки, що мій осуд є такой справедливий і що мій патос якраз тепер „в пору". Я буду старався в моїй відповіді се доказати"[22]. В. Будзиновський обстоював свою позицію в подальших політично-економічних працях.

1895 р. В. Будзиновський „на домагання протидрагоманівського молодшого покоління радикальної партії" залишив медичні студії у Відні й присвятив себе політичній і видавничій діяльності. Він почав видавати газету „Громадський голос", яка стала органом радикальної партії, а також журнал „Радикал". Співпраця між Франком і Будзиновським тривала: на сторінках цих часописів поет надрукував вірш „Пісня руських хлопів-радикалів" (1895, № 10/11), статтю „Страйк чи бойкот?" (1896, № 12). Про обставини заснування газети Франко згадував у лютому 1916 р. в статті „Перший рік видання „Громадського голосу": „В червні 1896 р. (тут Франко помилився: йдеться про 1895 р.— *М. Л.*), як звичайно від кількох уже літ, приїздив із Києва до Львова рідкий та дорогий гість, Василь Васильович Ковалевський (мовиться про Миколу Васильовича Ковалевського.— *М. Л.*), бувший учитель гімназії в Одесі, якому кількалітня висилка до Сибіру заперла дорогу публічної педагогічної діяльности [...] Прибувши в тім році до Львова, Ковалевський якимось припадком здибався з В. Будзиновським, а перша розмова з тим молодим чоловіком, незвичайно оживленим та ємким, вплинула на нього так, що він не пожалів своїх грошей (300 рублів) і дав йому їх на заснування часописі для народу, що мала з часом стати органом української радикальної партії. Будзиновський справді зараз приступив до видання „Громадського голосу", яке держав на своїх плечах цілий рік. Не маючи під руками того першого річника „Громадського голосу" і не пригадуючи його змісту, не можу сказати нічого про враження, яке викликало видання Будзиновського серед тодішньої української громади та серед української радикальної партії, але здається, що вже в тім першім році Будзиновський мусив сильно розчаруватися в успіхах розпочатого ним діла, коли його друга стріча з Ковалевським вийшла дуже неприємною. Як оповідав мені покійний Ковалевський, у нього з Будзиновським вийшла досить остра перепалка із-за видавання часописі та за кошти видавництва, а коли Ковалевський зажадав рахунків, Будзиновський відмовив їх, заявляючи, що видає часопись, з якої також сам мусить жити, а одержуючи від київського гостя дуже ма-

[21] Народ.— 1894.— Ч. 19.— С. 294.

[22] Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі — ІЛ), від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1612.

лу запомогу, не обов'язаний складати йому рахунку. Після такої відповіді Ковалевський, чоловік незвичайно делікатний у товариських зносинах, вийшов сердитий, та дійшовши до свого покою в готелі, застав там принесену цілу купу чисел „Громад[ського] голосу" та й реєстр передплатників у адресовій книзі, а понад се ні слова оправдання, ні обрахунку від Будзиновського. З тою новиною Ковалевський, обурений та збентежений, як мало коли в своїм житті, прийшов до Павлика, а потому й до мене, та й оповів нам свою пригоду з нашим молодим товаришем. Павлик, як звичайно, добродушний і податливий, прийняв на себе обов'язок перейняти редакцію „Громадського голосу" та вияснити справу з Будзиновським, а я обіцявся взяти участь у співробітництві в тій часописі, до чого досі Будзиновський ніколи не просив мене"[23].

Того ж 1895 р. І. Франко й В. Будзиновський узяли участь у передвиборній кампанії до галицького сейму від радикальної партії — їздили по селах, організовували віча, виступали з промовами. Будзиновський переконував Франка кандидувати на виборах. У листі до нього від 8 липня 1895 р. він писав: „Перемиські люде питають Вас, чи будете кандидувати, бо і хлопський комітет в Мостиськах хоче ставити Вашу кандидатуру. Щодо мене, то я б радив Вам кандидувати ту і там. Перше то і я б був противний Вашій кандидатурі, бо, по моїй думці, Ви б більше для нас зробили на катедрі, як в соймі, але тепер, коли не потребуєте вже вибирати між двома — повинні-сте попробувати щастя на другій дорозі. Єсли рішитеся кандидувати, прибувайте на віче до Мостиськ, котре відбудеться в неділю о 1 годині. Скликають наші мужики. Я там також буду"[24]. Саме про віче в Мостиськах, на якому головував Будзиновський і виступав Франко, другий згадував у статті „Найновіший галицький вибір", зокрема про епізод, коли жандарми хотіли розігнати селянські збори. „Притомність духа голови зборів д. Будзиновського продовжила трохи тривок зібрання. Він заявив навпростець, що не розв'яже зібрання, поки жандарм не покаже йому писемного поручення". Тут Франко додав таку примітку: „Для пам'яті додам до сього оповідання, що д. Будз[иновський] зараз на першім вступі, коли жандарм заговорив до нього по-польськи, відповів мадярськими словами: Nemtudom (не розумію!). Сі слова він повторяв кілька разів, за кожним разом сердитіше, поки жандарм перестав говорити до нього по-польськи" (т. 46, кн. 2, с. 281). В. Будзиновського таки арештували, але через чотири години звільнили, не знайшовши підстав для судового процесу (т. 46, кн. 2, с. 282). На шпальтах газети „Kurjer Lwowski" Франко часто інформував читачів про участь Будзиновського у вічах, зокрема 1 квітня 1896 р. у Тернополі, де той виступив проти незаконної спроби комісара поліції заборонити збори, був за це заарештований, оголосив голодування на знак протесту: „Будзиновський доставлений у середу до суду, цілком не приймає їжі і води, бажаючи прискорити розгляд, але певні впливи раді б були з місяць протримати його під арештом"[25]. Франко розповідав про тернопільські події на вічі в Перемишлі 7 квітня 1896 р., констатуючи, „з одного боку, незаконність, якої допусти-

---

[23] Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 402, оп. 1, спр. 33. І. Франко продиктував статтю 25 лютого 1916 р. з нагоди 20-ї річниці виходу в світ газети „Громадський голос".

[24] ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1613.

[25] Kurjer Lwowski.— 1896.— 4 kwietnia.— N 95.— S. 1.

лася політична влада, з іншого — незалежність характеру й силу волі, яку виявив Будзиновський"[26].

Через скрутне матеріальне становище В. Будзиновський передав редагування „Громадського голосу" Франкові й у другій половині 1896 р. переїхав до Чернівців, щоб підшукати більш „поплатне" місце праці й вигідніші умови для друкування своїх праць. Співпрацював у газеті „Буковина", про що писав у листі до І. Франка з другої половини 1896 р.: „Мого сотрудництва в „Буковині" не треба брати трагічно. Я хочу лиш дати там кілька моїх новель і одну статистичну роботу, котрі з політикою не мають нічо' спільного. Притім не думаю, що дістану за се щось з „рептильного". Єсли б я був в Галичині, то і сього б не робив. Але для Галичини я небіжчик, і моя публична, а головно політична діяльність скінчилася, то ж думаю, що се не буде мало дезорганізаційних наслідків для нашої партії в Галичині [...] Дурницю зробив, що покинув Галичину, але що ж — пропало"[27]. Активно взявся писати художні твори: 1897 р. у Чернівцях з'явилися друком збірка „Оповідання", повісті „Стрімголов" та „Як чоловік зійшов на пана". З цього приводу зізнавався: „Згодом, не маючи змоги поміщувати своїх політичних статей у провідних органах нашої преси, Будзиновський звернувся до історичної публіцистики та белетристики. Перші проби белетристики дав жартом у 1897 р. Він був тої думки, що вона не для критиків літератури, ані на те, щоб про неї колись писали в підручниках історії літератури, а виключно для читачів"[28].

Літературна критика все ж звернула увагу на твори В. Будзиновського. Зокрема, в статті „З остатніх десятиліть XIX віку" Франко спостеріг у тодішній галицькій новелістиці „різнобарвну китицю індивідуальностей"; нарівні з творами Т. Бордуляка, О. Маковея, А. Чайковського, Б. Лепкого, М. Петрушевича, С. Ковалева, Леся Мартовича виокремив „смілі, з певною буршікозною (характерною для членів студентської корпорації.— *М. Л.*) бравурою та недбалістю в тоні і зверхній формі імпровізовані оповідання Будзиновського — яке широке поле, яка різнорідність, яка свіжість, що віє майже з кождої з сих фізіономій!" (т. 41, с. 524—525).

На з'їзді радикальної партії 26—27 вересня 1896 р. Франко у промові відзначив певні здобутки радикалів, зокрема той, що після відходу В. Будзиновського „Громадський голос" переживав справжнє піднесення і здобував нових передплатників[29]. У недатованому листі до І. Франка Будзиновський з цього приводу скаржився: „Уступ сей з Вашої промови, котрий мене, по моїй думці, скривдив і зіритував, був в „Dzienniku Polsk[im]". Всякому вільно мати свій погляд на чиюсь діяльність, бо се його приватна власність, котра навіть по заведенні колективізму остане в приватнім посіданню їх властителів. Але мене вразило оно через те, що мало вийти з уст чоловіка, з котрим я через цілий час мого редакторства і якраз в тій справі був в якнайліпшій гармонії"[30].

[26] Kurjer Lwowski.— 1896.— 9 kwietnia.— N 99.— S. 1.

[27] ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1628.

[28] Будзиновський В. Автобіографія...— С. 16.

[29] Franko I. Ze zjazdu radykałów ruskich // Kurjer Lwowski.— 1896.— 28 września.— N 270.— S. 2.

[30] ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1628.

Незважаючи на це, Будзиновський подумки солідаризувався з Франком, коли той зазнав чимало прикрощів через статтю „Nieco o sobie samym“, виправдовував Франка, шукаючи мотивацій для його висловів, і водночас сам висловлював цікаві погляди на українську історіографію. У спогадах писав: „Я пригадав собі, яке враження сі слова („Nie kocham Rusi!“ — *М. Л.*) викликали серед нашої інтелігенції. Всі були обурені, всі були люті, навіть найближчі приятелі Франка. Лише я виправдовував його погляд — не голосно, але в душі. До такого висказу управнювали Франка а многих инших до національного ренегатства наші історики своїми поглядами на наші події історичні і своїми характеристиками головних героїв нашої бувальщини. Тоді, коли Франко проголосив „Nie kocham Rusi!“, і я погорджував нашою минувшиною та ненавидів її, то я лише уважав за неполітичне публичне проголошування таких гадок. Признаючись до сього, я застерігаюся і, хоч непрошений, роблю також застереження від імені Франка, що тут не розходилося о ту минувшину, яку наш народ дійсно пережив, бо тої не знав ні Франко, ні я. Розходилося о ту, дійсно плюгаву минувшину, яку сфінґували історики і вмовили в живучі покоління нашої суспільности“[31].

У 1898 р. В. Будзиновський повернувся до Львова. Листовно привітав Франка з нагоди 25-річного ювілею творчої праці, що його відзначено в жовтні того року: „Хоч ділить нас пропасть личних ураз, я в тім дні, коли весь цвіт молодої Руси приносить поклін чоловікові, ім'я котрого зрослося з цілим поступовим рухом нашої суспільности; чоловікові, котрий своєю невтомимою працею в найтяжчих услів'ях життя найбільше причинився до того, що поступові та демократичні гадки не то що вибороли собі у нас толеранцію і право горожанства, але просто стались вже провідними думками майже цілої нашої суспільности; в тім дні я не можу дивитися на Вас оком приватного чоловіка, але оком громадянина. Яко громадянин мушу — в такій ще хвилі, як нинішня — ставити громадські справи понад привату, понад личні справи і урази. Тим громадським обов'язком, котрий я мушу нині сповнити і прилучитися до цілої поступової громади, приносячої нині поклін першому і найвизначнішому, Каменяреві поступу на галицькій Русі, котрий своєю працею, залізною волею і характером через скалу рутенської тьми прорубав найбільшу часть дороги до спільної нам цілі, до далекого „щастя всіх“! Користаючи з нагоди, прошу Вас дарувати мені всі личні прикрості і зневаги, які Ви коли-небудь від мене зазнали“[32].

Після розколу в радикальній партії вступив до національно-демократичної, куди увійшов також і Франко. У статті „Українсько-руська (малоруська) література“, ведучи мову про послаблення впливу Драгоманова в Галичині, Франко писав: „Супроти його впливу мусили займати те чи інше становище й старші письменники з „народовського“ і „москвофільського“ табору, а також молодші, котрі виросли під впливами польського позитивізму та соціального демократизму, як, приміром, В'ячеслав Будзиновський, Юліан Бачинський та інші“ (т. 41, с. 87). Власне, Будзиновський поступово звільнився від впливу Драгоманова, повернувся до своїх колишніх поглядів (про це вже йшлося раніше), у новій партії

---

[31] Будзиновський В. О історичність нашого націоналізму // Діло.— 1912.— 6 січ. (24 груд. 1911).— № 6.— С. 1.

[32] ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1611.

працював з ідеями підірвати в народі австрофільство, популяризувати ідею власної державности, викликати серед селян великий земельний страйк[33]. 1901 р. видав брошуру „Хлопська посілість", в якій на основі статистичних даних показав надзвичайно низький майновий ценз українського селянства в Галичині, значно нижчий, аніж в інших народів цього реґіону, і підвів до думки про доконечність радикальних змін. І. Франко відгукнувся на вихід цієї праці невеликою статтею „Eine Proletarien-Nation" („Пролетарська нація"), у суті справи, дуже стислим викладом цифр із брошури В. Будзиновського, що була надрукована в німецькому журналі „X-Strahlen" (1901, № 4). „Недавно у Львові з'явилася книжечка, яка за свою мову (її написано українською) наперед засуджена на те, щоб бути відомою лише в одному куточку Австрії, а проте заслуговує загальної уваги [...] Я хотів би собі дозволити деякі цифри й зауваження автора подати німецькій громадськості, хоч ці цифри майже виключно взято з урядових статистичних видань, отже, давно вже не є таємницею для фахівців та уряду" (т. 44, кн. 2, с. 611). Таким чином, І. Франко популяризував брошуру В. Будзиновського для німецькомовного читача.

Одразу двома рецензіями (щоправда, близькими змістом) Франко відгукнувся на працю Будзиновського „Козацькі часи в народній пісні" (1906): одну надрукував у „Літературно-науковому вістнику" (1906, т. 35, кн. 7), другу, дещо більшу, в „Записках НТШ" (1906, т. 73, кн. 5). У першій відзначив, що „книжка Будзиновського являється сповненням давно відчутої потреби", адже „наш історичний епос, змалювання довговікової боротьби і довговікового терпіння українського народу піснями того самого народу — се один із найкращих вицвітів поетичної творчості в усій Слов'янщині", а тим часом поважнішої студії над українськими піснями у нашій фольклористиці немає, „оттим-то д. Будзиновському належиться щира подяка за те, що виконав план, з яким віддавна носилися деякі патріоти, та якого все-таки нікому було виконати" (т. 37, с. 131). Зміст книжки (про це йдеться в обох рецензіях) не зовсім відповідає її назві, адже вона починається зображенням татарських і турецьких нападів на Галичину і Волинь, де тоді не було козаків; надрукований матеріал не завжди можна назвати народними піснями, бо його більшість — думи; у книжці вміщено чимало віршів, тобто штучних витворів книжних людей, які власністю ширшого загалу ніколи не були (т. 37, с. 131—132, 159). „З культурно-історичного погляду,— писав Франко,— таке втягання не народного, хоч нашою мовою зложеного та своїм змістом цікавого матеріалу вважаю пожиточним і оправданим, але в усякім разі було б пожадано, щоб титул трохи докладніше відповідав змістові" (т. 37, с. 131—132). План і метод видання В. Будзиновського І. Франко вважав „вповні вдатними і відповідними для зазначеної ним мети — подати наш історичний епос у руки якнайширшої громади читачів, що досі читали його хіба в уривках" (т. 37, с. 132). Рецензент закинув В. Будзиновському хронологічну непослідовність у формуванні збірки, хаотичність і пропуски в загальновідомому матеріалі (т. 37, с. 133, 161—163). „Все се хиби, що пішли з поспіху та недокладного обдумання речі та з недоступності деяких матеріалів, врешті тою, хиби, легкі до справлення в разі нового видання книжки" (т. 37, с. 133). У другій рецензії Франко, крім того, вважав, що „книжка видана

[33] Див.: Будзиновський В. Автобіографія...— С. 14.

більше з публіцистичною, ніж науковою метою. Видавець умисно відсунув набік усе, що могло б виглядати на якийсь науковий апарат, отже, не згадує, відки взяв дану пісню, де записаний її текст" (т. 37, с. 158). Він указував на брак посутніх пояснень до тексту пісень, на недбалість коректи, що значно ускладнює їх розуміння, „особливо для тих простих читачів, для яких вона в першій лінії призначена" (т. 37, с. 165).

Нарешті, 1912 р., беручи участь у дискусії про розвиток української літератури, яка розгорнулася на сторінках „Діла", Будзиновський порівнював сучасний етап літературного процесу зі станом 20-літньої давности. „Автори тоді,— згадував він,— писали виключно з патріотизму. Жаден з них ані не мріяв про гонорар, а тим менше, щоби з повісти чи поезії жити. Знаю, що колись Франко, щоби заробити, писав по-польськи аж до Варшави. По-руськи писав з патріотизму і для пропаганди своїх думок. Не лиш гонорару не надіявсь за свої руські твори, але противно, жиючи в крайній нужді, замість заробленим у чужих грошем підгодуватися, топив його в друкарні, щоб його руський твір або твір якого товариша міг вийти книжкою. Як знайшовся якийсь видавець, що дав на наклад власні гроші, то він в той спосіб виладовував фінансово свій патріотизм. Він не „давав", а жертвував гроші на наклад [...] Чи нинішні автори, що ганьблять нинішню публіку, хвалячи давнішу, знають про се?"[34]

Отже, особисті взаємини І. Франка й В. Будзиновського тривали від 1887 р. майже до смерти автора „Зів'ялого листя". Франкова постать часто зринала у публіцистичних виступах і спогадах Будзиновського, де останню згадку про неї зафіксовано 1934 р. Взаємини однозначними не були: з одного боку, І. Франко для В. Будзиновського був незаперечним авторитетом, під впливом якого той навіть змінював погляди; з другого — стосунки погіршувалися при ближчій співпраці, наприклад, редагуванні „Товариша" або виробленні стратегії й тактики радикальної партії (протагоністи опинялися в різних таборах). Контакти оприявнювалися в силових полях економічних, суспільно-політичних, художньо-естетичних проблем. При цьому оцінний характер мають висловлювання І. Франка, котрий досить високо, хоч і не без застережень, поставив економічні, фольклористичні та художні твори Будзиновського. Спогади останнього подекуди позначені надмірною суб'єктивністю (втім, це характерно для мемуарних праць).

Mykola LEHKYI

IVAN FRANKO AND VYACHESLAV BUDZYNOVS'KYI: NOTES ON THEIR RELATIONS AGAINST THE BACKGROUND OF THE EPOCH

The article addresses the issue of complicated personal, social and creative relations between Ivan Franko and Vyacheslav Budzynovs'kyi. The concept of their mutual relations was developed on the basis of archival materials and less known publications in periodicals. The investigation sheds light upon the cultural and historical situation in Halychyna of that period.

[34] Будзиновський В. Чи справді діло йде до гіршого? (До дискусії над „упадком" нашого письменства) // Діло.— 1912.— 2 груд. (20 січ.).— № 26.— С. 3.

Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ

У РУСЛІ СЕЦЕСІЙНОСТИ
(Синтез мистецтв у новелістиці Михайла Яцкова)

Ранній український модернізм, зокрема в його галицькому варіанті, вписується у рамки „сецесії" — літературно-мистецького стилю, що розвивався на зламі XIX—XX ст. і в різних країнах закріпився під різними назвами: у Франції як „Style Moderne" (звідси російський аналог „стиль модерн"), у Німеччині „Neudeutsche Kunst", „Jugendstil", на теренах Чехії, Польщі, України, що належали до Австро-Угорщини, та самої Австрії закріпився термін „сецесія". Термін „сецесія" пов'язаний з угрупованням віденських художників і скульпторів, які 1897 р. заснували товариство „Wiener Secessium". З царини образотворчого мистецтва термін поширився й на художню літературу, як трохи раніше — у 1870-ті рр.— термін „імпресіонізм". Власне, між імпресіонізмом і сецесією було дещо спільне, а саме — „відокремлення" (так із латинської перекладається слово „сецесія") від естетики попередників: у першому випадку — від академізму в живописі, у другому — від реалізму, і натомість — тяжіння до символіки, містичности, синтезу мистецтв.

В українському літературознавстві цей термін активно ввійшов у науковий обіг порівняно недавно, десь з середини 90-х рр. минулого століття, хоча ще в 1907 р. журнал „Світ", орган „Молодої Музи", задекларував, що це угруповання репрезентує „відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний, сецесійний, модерністичний, естетичний — і як там ще всіляко його називають"[1].

У радянському літературознавстві поняття „сецесія" не мало, сказати б, офіційного статусу, очевидно, й через те, що воно не було у вжитку в російській термінології, якою послуговувалися літературознавці в СРСР. Чи не вперше ця традиція була порушена в згадуваній уже праці Юрія Бірульова „Сецесія у Львові", виданій польською мовою у Варшаві в 1996 р. (україномовне видання з'явилося 2005 р. у Львові під назвою „Мистецтво львівської сецесії"). Автор акцентує ті історичні обставини, які породили львівську сецесію, передусім поліетнічність та полікультурність міста: „Львів, який ще середньовічні хроністи називали містом ста народів, витворив впродовж довгого часу власну оригінальну багатошарову культурну мішанину звичаїв щоденного життя, власну міську мову на щодень. Львів, як центр Східної Галичини, був втіленням її окремішнос-

[1] Світ.— 1907.— Ч. 1.— С. 1.

ті, становив культурно-історичний мікрорайон. Суспільний рух, який прагнув до повної реалізації національних прав у сфері культури (це формально гарантувалося правом автономії провінції 1867), був потужною цементуючою силою, яка спричинилася до творення оригінальної культури галицького регіону"[2].

Тамара Гундорова в монографії „ПроЯвлення Слова..." (1997) теж підкреслила „не російський чи французький, а [...] „західний", сецесійний варіант" символістського руху в Галичині[3].

Обґрунтувати філософські засади сецесійности в літературному процесі Галичини найперше спробував Ярослав Поліщук у монографії „Міфологічний горизонт українського модернізму" (1998). Він виходить із засади, що хоча сецесійний стиль у літературі й мистецтві виражав апокаліптичні передчуття, сецесія поряд з есхатологічними настроями утверджує й ідею оновлення, „є мистецтвом конструювання образів, вирафінування основних символів антропологічного світу. Вона також знаходить філософський вододіл між буттям профанним та справжніми, неперехідними цінностями, знаходить зерно того внутрішнього досвіду, з якого мусить розвинутися естетична модель майбутньої доби"[4]. В естетичному плані „фантастичні образи сецесії матеріалізували міфологічні оберації модернізму. Вони переконливо втілюють домінанту цієї естетичної моделі. Гра уяви, гра образів, гра смислів — це живий світ сецесії у живописі, архітектурі, поезії та драматургії на межі віків"[5].

У пізнішій статті „Сецесія в поезії „Молодої Музи" Я. Поліщук зауважує, що про сецесійний складник поетики модернізму переважно говорять тоді, коли без нього характеристика модернізму видається неповною, і шукає прикмет сецесійности та каталогізує їх, виділяючи такі основні риси, як естетизм, екзотизм, еклектизм, еротизм, екстравагантність, ексцентризм тощо.

Ці прикмети наявні у творчості не тільки поетів „Молодої Музи" (стаття Я. Поліщука має назву „Сецесія в поезії „Молодої Музи"), а й у творчості найяскравішого представника прози цього угруповання — Михайла Яцкова.

Характеризуючи сецесійний стиль як інтелектуальне явище, що охоплює як літературу, так і різні види пластичних мистецтв, Я. Поліщук відзначає, що „цей стиль зумів поєднати цілком різноспрямовані культурно-ідеологічні чинники: з одного боку, він виріс на ґрунті досягнень техніки й міської цивілізації; з іншого, виразив утому й розчарування міською культурою, прагнення до першоджерел, захоплення природою, заперечення урбанізму. Однак те, що було непоєднуваним у житті, в мистецтві знайшло втілення, причому загалом вдале й оригінальне, як свідчать найкращі зразки європейської та української сецесії"[6].

Умовний характер сецесійного мистецтва, яке апелювало не до безпосереднього враження, а до трансформації через „споглядання" візій

---

[2] Бірульов Ю. Мистецтво львівської сецесії.— Львів, 2005.— С. 172.

[3] Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.— Львів, 1997.— С. 89.

[4] Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму.— Івано-Франківськ, 1998.— С. 201—202.

[5] Там само.— С. 202.

[6] Поліщук Я. Література як геокультурний проект.— Харків, 2008.— С. 193.

екзотичних країв чи взагалі містичної позареальности, крив у собі небезпеки, що їх несла зі собою естетика сецесійности,— приглушення індивідуального мистецького самовияву таланту та національної своєрідности внаслідок домінування універсального.

Але втрати компенсувалися здобутками, які ті втрати переважували: прилучення українського слова, українського мистецтва загалом у європейський культурний контекст. Утім, ці різнобіжні тенденції теж демонструють поєднання непоєднуваного, про що пише Ю. Бірульов, відзначаючи мозаїчний характер львівської сецесії, у якому проявився складний взаємозв'язок інтернаціонального і національного начал: „українська („гуцульська") сецесія, польський „закопанський" стиль, ретроспективний варіант (середньовічний, польський та український), єврейський модерн"[7].

Не дивно, отже, що український ранній модернізм, зокрема літературна група „Молода Муза", привертає увагу сучасних польських дослідників, про що свідчить монографія Агнєшки Матусяк „У колі української сецесії: Вибрані проблеми творчості письменників „Молодої Музи" („W kręgu secesji ukraińskiej: Wybrane problemy twórczości pisarzy „Młodej Muzy", Wrocław, 2006). Комплексний характер львівського сецесійного руху А. Матусяк розглядає крізь призму взаємодії у ньому різних видів мистецтв на горизонтальному та вертикальному зрізах, у поетикальному та філософському вимірах, що веде до інтеґрації цих складників.

Творчість Михайла Яцкова постає як одне з центральних втілень цього явища у всіх зазначених аспектах.

Шукаючи способу якось класифікувати „комплекс", чи, за Я. Поліщуком, „множинний" характер львівської сецесії в її яцківському варіанті, звертаємося по допомогу до самого письменника, який часто дає нам „ключ розуміння" своєї творчої манери. І справді знаходимо його в оповіданні „Смерть бога", поява якого була спровокована статтею відомого художника Івана Труша „Самотній огонь" Яцкова", в якій він піддав назване оповідання нищівній критиці. Яцків в оповіданні „Смерть бога" вступив у полеміку зі своїм критиком.

Цей діалог викликає інтерес не так оцінкою новели „Самотній огонь", як зіткненням двох естетик, які розгортає з цього конкретного приводу кожен автор. Почнемо з короткого переказу фабули новели Яцкова: шестилітній хлопчина, аби покласти край підозрам батька, що він не його дитина, спалює себе.

І. Труш, „розібравши" кожну ситуацію новели під кутом зору її життєвої правдивости, дійшов висновку, що ця „проба з кожного боку невдала". Але він намагався з'ясувати, чим цей твір справляє враження на читачів.

„Щоб на цю загадку дати відповідь,— пише І. Труш,— відкрию тайну письменника. Прошу прочитати, якими ефектами боре Яцків життя, а тим самим і літературу малозначних людей. Чого в ескізі нема? Зараз в початку стрічаємо: терпіння в святині, барвінок на могилі, орлині крила і молоденького героя. Грім дається взнаки аж два рази. Дальше пізнаємо великанську арфу, байстрюка, постать Божої Матері; приглядаємося до місьби обцасами білого тіла терпеливої жінки, верхів смерек, відбитків догори ногами і сорочки, прикипілої кров'ю до ран. Дальше відчуваємо за-

---

[7] Бірульов Ю. Мистецтво львівської сецесії.— С. 27.

падання жінки в безодню темряви і її сон при плачу чи лебединім співі. Під кінець подибуємо душу під скалою, а в ній гадюки, що гризуть совість, подибуємо обсмаженого трупа і приглядаємося, як його тато і мама пристрасно обнімають і цілують. Все те — в трьох вузеньких шпальтах. Наводжу тільки найсильніші ефекти, а другорядні, хоча ще дуже сильні, залишаю. Коли читач перечислить собі ще й всі „поетичні описи", побачить, чим Яцків оперує, і кому може „Самотній огонь" подобатися. Ескіз переладований дивоглядними символами, пересадними описами і накопиченням страшних подій, позбавлених навіть виду правдоподібності"[8].

Ось, нарешті, ми підійшли до основного критерію критика — вимоги „правдоподібности". Безперечно, оцінюваний за таким критерієм твір Яцкова критики не витримує. Тут виходить щось на зразок тих „вошей", що їх Пушкін побачив у рядках Кюхельбекера „Я пас стада главы моей". Тільки що тоді реалізм приходив на зміну романтизму, а тепер неоромантизм із різними його відмінами заперечував реалізм.

Михайло Яцків відреаґував на цю критику в своєрідний спосіб: він написав оповідання „Смерть бога", прототипом героя якого зробив художника І. Труша, вводячи в текст свого твору цитати з його статті і пункт за пунктом спростовуючи подані в ній арґументи. Мабуть, немає потреби вникати в тонкощі арґументів і контрарґументів цієї своєрідної літературної полеміки. Адже всі ті „ефекти", якими обурюється критик, ми вже бачили, розглядаючи новели письменника, і сприймаємо їх як візії, що не мусять і навіть не повинні відповідати життєвим реаліям. Зате є рація в тому, щоб навести положення, у якому письменник обґрунтовує свої естетичні засади. „З формального боку,— зазначає автор,— зайшло „мале" непорозуміння. Твір [...] був скомпонований під впливом ідеї посвяти як поетична концепція з музичним і малярським тлом, а прозова форма збаламутила Борсука (прототипом якого є художник І. Труш.— *М. І.*), і він взявся розбирати його з місіонерського становища як побутове оповідання"[9].

Отже, маємо перший пункт естетичної програми: поетична концепція, у даному разі із, сказати б, етичною підкладкою — „ідея посвяти", що виражає загострену реакцію дитячої психології на насильство і несправедливість. Далі йдеться про „музичне і малярське тло", іншими словами, спосіб реалізації цієї концепції: „Синтеза природи, її життя в красках і звуках, се не забавка. Слово до опису природи — заслабий апарат. При описах життя природи треба персоніфікації руху, великого почуття малярства і музики; писане слово тут рвеся, тріскає — треба просто творити його, схоплювати комплекси красок, компонувати акорди — і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має представити якусь хвилю"[10].

Письменник повинен не зображати картину життя, а „представити якусь хвилю", але таку хвилю, яка містила б зерно вічности. Цю думку автор згодом вкладе у вуста героя оповідання „Сфінкс": „Жоден артист не переживає стільки, що письменник. Лепський брат з нашої парафії мусить орудувати наукою і всіма галузями штуки [...] Учений орудує системою, маляр і різьбар площиною, музик сферою, актор рухом, а ми тим

[8] Труш І. Про мистецтво і літературу.— К., 1958.— С. 94.
[9] Яцків М. Смерть бога.— Львів, [1913].— С. 56.
[10] Там само.

всім і ще чимось більшим. В мертвім слові маємо воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше, і се наша тайна. Тамті творять хвилі життя — ми дух епох"[11].

При цьому синтезі прикмети одного мистецтва „перетікають" в інше: „Найглибші музичні твори повстали з тишини. Ритм руху перейшов з тишини в різьбу. Той юнак, що ладиться канути диск,— який в його тілі ритм руху!

Серце, кров також має свій ритм, інший в любові, інший в гніві, а ще інший в годину смерти" („Adagio consolante")[12].

Взаємопереходи звуку в барву, в рух, виражені словом,— густо насичені, „удекоровані" багатством фауни і флори, що, власне, і є прикметою сецесійного стилю, переконливо демонструє експозиція „Лісового дзвона": „Подвір'я обмаєне й обгорода і невеличка брама на дорогу. Над обгородою і брамою явори. В листю весна цілується з місяцем крізь сон, придурює його й чарує як та дівчина, що нібито спить, а з-поза пальців дивиться на тебе. І повно тих палких очей у тіні, з кождого корчика, з кождого листка моргають чорні брови, відхилюються горячі уста і дихають та шепотять, аж серце в'яне"[13].

Імпульсом для письменника може бути що завгодно — споглядання картини художника, уривок мелодії, раптово зблислий спогад стають спонукою до творення. Тут уже вступає в дію усвідомлений чинник. Як зауважував жартома Б.-І. Антонич, спонукою до твору може бути й думка про гонорар[14]. Але далі формування задуму здійснюється за законами зчеплення асоціацій. Що в цьому процесі переважає — свідоме чи несвідоме (підсвідоме) начало?

Довголітній приятель письменника, критик Михайло Рудницький переказує розповідь письменника, як була створена одна з його новел — „Серп".

„— Ти, може, пам'ятаєш,— згадував він (Яцків),— як до нашого столика у „Централці" підсів раз Михайло Петрицький? Давай йому до календаря щось таке моцне, як горілка без краплі води. Прийшов я вночі до хати, а грішному гроші потрібні. На столі лежала коробка від сірників з рисунком серпа. Глипнув я на полицю і пригадав собі чомусь поему Едгара По „Ворон" з незабутнім рефреном „невермор" — „ніколи". „Що значить ніколи?"— сказав я собі.— Таки сьогодні напишу якусь „біснувату історію". Упівголос повторював „невермор", „серце", „серп"; скрізь „е" і „р" — мов пила по сучку шарпає. Беру трактат Едгара По про те, як він написав свого безсмертного „Ворона". Він упевняє, що настрій цієї таємничої новели — плід залізної логіки. Поставивши собі питання: яка тема може читача найбільше схвилювати і з яких елементів вона повинна складатися, Едгар По почав підбирати цеглину за цеглиною, наче досвідчений муляр, щоб закріпити фундамент. Пробую йти за його прикладом. Серп викликав в уяві картину лану. Лан зі збіжжям пригадав трагедію нашого села. Яке почуття бринить найсильніше усіх в серцях нашого селянства? Почуття кривди, а кривда і панщина — тоді виникає контраст

[11] Яцків М. Муза на чорному коні.— К., 1989.— С. 261.
[12] Яцків М. Adagio consolante.— Львів, 1912.— С. 27.
[13] Яцків М. Казка про перстень.— Львів, 1907.— С. 28.
[14] Антонич Б.-І. Твори.— К., 1998.— С. 477.

між тяжким трудом наймички і її вродою, а жіноча врода створена для кохання. Дітваком я не розумів, що таке боротьба за жінку; ось тут хай забринить тон остраху — передчуття...

Вродлива дівчина, логічно, не може обійтись без пари. З цього місця треба було шукати зав'язки і розв'язки. В одній мініатюрній сцені я мусив помістити кілька таких штрихів, які говорили б про насильство над людиною, про любов і ненависть, про нестерпний труд і прагнення волі. У панщизняне ярмо треба було кинути хоч один промінь сонця. Якби Варку заарештували — останній акорд звучав би похоронно...

Дехто не повірив Яцкову, що все це він обмірковував пункт за пунктом. Та ми добре пам'ятали, що йому залишалась одна ніч, щоб написати новелу. В ній нічого не відгонило надуманістю; можна було повірити, що це правдивий спогад із його дитячих літ“[15].

Хоча процес творення новели вкладено в уста самого автора, тут з-поза кожної фрази визирає інтерпретатор, аналітик: усі асоціативні переходи сприймаються як імовірні, але надто раціонально припасовані, надто прив'язані до математичного розрахунку.

Мої сумніви підтвердив недавно Богдан Горинь, який 26 липня 1960 р. записав розмову з Яцковим з приводу цієї новели.

„— Було так,— занотував тоді молодий критик розповідь письменника.— Молодомузівці, як ви вже знаєте, зустрічались у каварні „Централка“. Мали ми там свій мармуровий столик, який ніхто крім нас не займав,— хіба Франко ще іноді підсідав [...] Ділилися ми враженнями про свій творчий варстат. Із трудом зійшлися на думці, яку я сформулював приблизно так: письменник мусить мати зірке око, щоб бачити те, що інші не бачать, і мусить побачити в тому таке, чого інші не побачать. Весь той матеріал треба переплести з якоюсь важливою подією, віднайти в ньому стержень, який би усіх зацікавив. Отже, мусить бути порушена проблема.

Під час нашої бесіди виявилася одна важлива деталь, до якої я, нарешті, підійшов. Розмовляючи, я підкидав сірникову коробку і кинув її якось так, що звернув увагу на етикетку, на якій був зображений серп — марка фірми. „Чому серп?“ — подумав раптом я. Бачив різні марки, але та чомусь привернула мою увагу. Як повернувся з каварні додому, серп той не виходив мені з голови. Почав пригадуватися мені той час, як ще малим я пас корови і дружив з сільськими хлопцями, як стерегли ми, щоб корови не зайшли в панське поле, бо то гарантований штраф. Яких-то історій ми не наслухалися тоді з коровами! Від старого батрака (був він уже в літах, але не жонатий) почув я історію про дівчину, що зарізала серпом свого пана. А повернув мене до тих далеких спогадів дитинства серп на етикетці. З розповідей, яких я наслухався від батрака, витворився образ Варки у новелі „Серп“.

— І довго ви обдумували свою новелу?

— Та ні. Як прийшов з каварні, то о-го! Заснути вже не міг, було не до сну. Тієї ж таки ночі написав новелу, а ранком відніс в редакцію Михайлові Петрицькому...“[16] Ці вставки відвернули нас від основної теми нашої розмови, однак, здається, й наблизили до її суті. Бо ми мали можли-

[15] Рудницький М. Письменники зблизька.— Львів, 1964.— Кн. 3.— С. 113—114.
[16] Горинь Б. Не тільки про себе.— К., 2006.— Кн. 1.— С. 149.

вість вхопити образ-ідею, образ-концепцію, що згруповує навколо себе ті елементи, які становлять „тло“. Якщо порівнювати ті характеристики втілення задуму новели від творчого імпульсу до завершеної форми, то легко помітити суттєву відмінність варіантів, що йдуть начебто з одного джерела. Варіант М. Рудницького дуже цікавий, але він з головою видає професійного літературознавця, якому потрібна хіба що якась достовірна деталь (серп), а далі він уже розгортає аналітичну операцію, реконструює процес творення новели. У його роздумах немає й сліду контакту творчої уяви з реальністю, трансформованою в сюжет, усі асоціативні перебіги мають суто поетикальний характер.

Варіант Б. Гориня справляє враження достовірнішого, автентичнішого. Але обидва вони дуже цікаві для дослідника, а яцківська „самохарактеристика“ є, у суті справи, спробою деконструкції тексту, в якому „серп“ справді концентрує навколо себе лексичне, фонемне, смислове поле, що виводить твір за рамки відображення у паралельний, містичний простір.

У цьому аспекті привертає особливу увагу те, що образ серпа має, сказати б, кілька рівнів. Хлопчина, від імени якого ведеться розповідь, бачить, як Варка „піднялася, поклала серп на голову і в'язала перевесло“[17]. Серп на голові жінки, коли сніп нажатий і його треба перев'язати перевеслом,— звична картина. Але вже тут проблискує натяк, що це не випадкова принагідна деталь, а містить символічне начало і матиме дальший розвиток, братиме участь у розгортанні сюжету. І так справді стається, коли дівчина серпом убиває свого напасника. Але, крім цієї функціональної ролі, серп виступає знаком іншої — сакральної сфери. Блиск серпа на голові Варки невипадково викликав у хлопчини, який спостерігав сцену, що розігралася на полі, такий спогад: „Десь видів я у церкві образ: свята діва тримає білу квітку в руці, а над головою світло ясніє — той образ і Варка з серпом на голові отак переплітаються мені“[18].

Ця візія переростає рівень випадкового враження, вона виражає містичний характер візії жінки в „молодомузівській“ сецесійності. Сюжетно-композиційна й метафізична функції образу серпа об'єднуються: він стає німбом, тією частиною художнього простору тексту, що переводить ситуацію земного в позареальну, містичну сферу. Вчинок Варки постає як акт справедливости, „санкціонований“ вищою силою, акт справедливої помсти („се мщеніє, і аз воздам“ — за словами Євангелія, які Л. Толстой узяв епіграфом до свого роману „Анна Кареніна“).

Звісно, новелу можна сприймати й на нижчому, так би мовити, соціально-побутовому рівні, але „молодомузівська“ естетика була спрямована у світ „вічної правди“ і „вслуховування тайн“...

Письменник шукав різні шляхи „перетікання“ реальности в позареальність, і якщо в новелі „Серп“ поріг між ними здійснюється через сакралізацію реальности (серп—німб), то в інших творах знаходимо недомовленості, де топос мовби суміщає в собі два семантичні простори, дві реальності — пряму і символічну. Цей прийом якщо не цілком відповідає, то принаймні наближений до окресленої у Я. Поліщука засади енігматичности, „мови недоказування, натяку, двозначності, непевності...“[19]

---

[17] Яцків М. Казка про перстень.— С. 50.
[18] Там само.
[19] Поліщук Я. Література як геокультурний проект.— С. 201.

Така подвійність, неозначеність посилюється часом деталлю, що супроводить основний образ і водночас мовби контрастує з ним. Таким супровідним образом у „Серпі" виступає біла квітка в руках Богородиці на іконі. Характерно, що цей образ згодом з'являється у письменника знов, у новому творі й навіть продиктує йому назву („Біла квітка"), але тепер уже він виступає символом не благословення, а тривоги і нещастя. З білою квіткою в руках сниться Юрчикові його померла сестричка, смерть якої викликає в нього страшне потрясіння і втрату психічної рівноваги, візії, які ставлять маленького героя на грань буття і небуття, яким і закінчується оповідання. Цей квітково-рослинний елемент мистецьких чи сакральних мотивів згодом розшириться і стане одним із основних засобів палітри письменника, виконуючи при цьому важливу функцію сполучення живого й „позасвітнього", земного й небесного, щоденного й сакрального („Архитвір", „Зерно гірчиці", „Adagio consolante").

З одного боку, привиди хлопчика постають як нереальні, а з другого — автор подає реальні джерела цих візій. По-перше, це глибоке потрясіння дитини, яка не тільки втратила близьку їй людину, а й уперше збагнула таємницю смерти; по-друге, хлопчик чув розповідь матері про її страшні сни перед смертю дочки; по-третє, батько купував Юрчикові книжки з малюнками, і з цих малюнків, переплетених з реальними враженнями, виникали образи його марень; нарешті, хлопчик застудився...

І тепер починаються інші візії: „зеленим облогом іде до нього Марійка, всміхається, а він не плаче, ні! Хилиться до неї, цілує і дивується, що її личко вже не студене. Сам собі не вірить, цілує її і тішиться. Вона показує йому хатки, але всі з дашками (які йому самому ніяк не вдавалося збудувати.— ***М. І.***) і такі писані, яких він ще не видів. І беруться обоє за ручки, лепечуть, танцюють і летять понад зелені ниви геть далеко-далеко"[20].

Ми можемо сприймати цю картину і як сон, і як агонію...

Проте радше — друге, як і в новелі Василя Стефаника „Сама-саміська", у якій у передсмертних мареннях старій бабі ввижаються чорти і чортенята, що „зависли над бабою, як саранча над сонцем або як гурма ворон над лісом"[21]. Потім „летіли на бабу їздці. У зелених кабатах, з люльками в зубах, на червоних конях"[22].

Читача вражає ця боротьба старої жінки з фантастичними видивами. Але ось вона вмерла, і мухи „сідали на чорні горшки під печею та на миски на миснику, що на них були змальовані їздці в зелених кабатах, з люльками в зубах".

Джерелом багатьох творів Яцкова, як і інших письменників його покоління, був фольклор.

І це цілком закономірно. В історичні періоди, коли відбувається зміна естетичних парадигм, а таким переходом було пограниччя XIX і XX ст., фольклор виступає мовби реґулятором між літературними дискурсами, які опиняються в опозиції між собою. У нашій ситуації це було протистояння дискурсом реалізму, який в умовах кризи позитивістської свідомости — світоглядної бази реалізму — став втрачати позиції, і дискур-

---

[20] Яцків М. Казка про перстень.— С. 86.

[21] Стефаник В. Сама-саміська // Стефаник В. Твори: У 3 т.— К., 1954.— Т. 1.— С. 45.

[22] Там само.

сом модернізму, що утверджувався на нових філософських засадах. Становище ускладнювало те, що реалізм сприймався як національна традиція, або, за Ю. Лотманом, „материнський" компонент тексту (якщо поняттям текст визначати як багаторівневу систему всього літературного процесу), а модернізм — як компонент „імпортований"[23]. Іншими словами, модернізм пов'язувався з чужорідним тілом, імплантованим у нове для нього середовище. Звісно, мусив відбутися процес трансплантації, „приживання", щоб витворилася нова художня система, нова стильова парадигма. У витворенні такої парадигми важлива роль належить фольклорові, що засвідчує, зокрема, історія української літератури від самого її становлення до сучасности. Як стверджує Я. Поліщук у статті „Фольклор і літературна творчість", „фольклорні джерела не тільки не є чужими для літературної творчості, але й тісно співдіють у творенні форм та стилів красного письменства"[24]. Зокрема, на його думку, „доба раннього модернізму дає чимало прикладів не тільки панування стереотипів культурної свідомості [...] а й їх ламання. Для поетики пресимволізму та символізму XX сторіччя фольклорний чинник важливий з огляду на ідеальну кодифікацію в ньому традиційної культури, основ національної ментальності. Про це свідчать численні фольклорні запозичення та тло [...] Образи, які своїм корінням сягають у народну поезію, а передусім пов'язані з мітопоетичною свідомістю українців, стали органічним матеріалом для розбудови нового культурного наративу, що його запропонував модернізм. Недаремно провідні поетичні формації новітнього українського відродження характеризуються уважним ставленням до фольклорної топіки та прагненням інтеґрувати її (інша річ — яким способом) у своїй художній практиці. Маємо на увазі „Молоду Музу" (1906—1909), „Українську хату" (1909—1914), „Музагет" (1918—1919), ВАПЛІТЕ (1925—1928)"[25].

Молоді письменники відкрили у фольклорі нові, не знані до того можливості збагачення художньої літератури. В думах, баладах, казках стали відкривати драматичні глибини людської психології. М. Зеров у статті „Марко Черемшина й галицька проза" писав, що Черемшина, „наслухавшись університетських викладів, закінчив тим, що прийняв життьову, таку поганську, мудрість гуцула, проілюструвавши її рядом художніх постатей, ситуацій, ліричних мотивів. Він підхопив „золоту нитку" народної розповіді і зв'язав її з найновішими здобутками літературної техніки. Він виткав майстерний, гарячий кольорами килим і зробив те, немов сам не помічаючи своєї сили, своєї небуденної оригінальності"[26].

А хіба не споріднений трагізм новел Василя Стефаника з драматичною напругою фольклорних балад!

Таким чином, „фольклорність" М. Яцкова не виступає чимось винятковим на тлі тогочасного літературного середовища.

Яцків прагнув поєднати дві стихії — модернізм і фольклор. У фольклорі справді розвинуті деякі з рис поетик, які культивували модерніс-

---

[23] Див.: Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. 2-ге вид. / За ред. М. Зубрицької.— Львів, 2002.— С. 587.

[24] Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій.— Харків, 2008.— С. 48—49.

[25] Там само.— С. 60.

[26] Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: У 2 т.— К., 1990.— Т. 2.— С. 435.

ти,— символічна умовність, елементи фантастики. Але чи може він зжитися з філософією модернізму?

Відповіді пошукаємо в новелах „Лісовий дзвін“, „Поема долин“ — творах, сповнених фольклорною символікою.

У „Лісовому дзвоні“ віє чарами купальської ночі, тут оживають образи гуцульської демонології, але вони не живцем, „цитатно“ перенесені в тканину художнього тексту, а творчо трансформовані. Величезний дзвін, що вчувається герою п'янкої купальської ночі, то мовби потреба ідеалу, щастя. Він „гуде, дзвонить та йде ближче та ближче“, але так і залишається невловимим, оманою, фата-морганою...

Ще виразніший символ у „Поемі долин“ — новелі скоріше навіть алегоричного плану. Тихої літньої ночі старий дід разом з двома синами і внуком іде в гори. При блідому сяйві місяця — а місяць у фольклорному сприйнятті — зодіакального характеру, світло мертвих, посланець ночі — в уяві оживають леґенди, пов'язані з цими місцями. Момент топосу тут пов'язаний з етосом — системою ціннісних орієнтацій, закріплених у фольклорній свідомості. Дід розшифровує їх справжній зміст. Для нього Дідьчий Яр — то ніби пластичне втілення суті людського світу, тим хіба що відмінне, що „його не видко, що не дотулишся його пальцем, і не привидиться тобі як леда мара. Бо якби його цілого міг чоловік викувати в камени, якби воно ціле нараз привиділося в усій своїй силі і правді, то не треба би грому, ні пекла“[27].

Тій „марі“, силі зла, протистоїть єдність поколінь. Ось останнє повчання старого, що відчув завершення свого життєвого кола:

„Пересуятив я тут цілий свій вік і все в марноті та задумі чув, як з онтих могил і долин дивляться на мене очі мого неня і мами й дідів... Ті очі пильнували мене, як очі добрих богів, промовляли до мене і вели на ясну дорогу... Чи по моїй смерти і ви вчуєте, як буду дивитися на вас — стеречи.

Склонився на землю і співав зломаним ґолосом.

— Гей — гей, то-то ще раз судний день — Дзвони залунають — кров ріками — білі сорочки якби калиною — чорні димове сонце вкриють — ох, матінко, танець судний“[28].

Виразно помітно, як тісно переплетені у психології персонажа первісні уявлення про культ предків з біблійними, відносний характер смерти та відповідальність за земне життя. Проблема плину людського життя, таємниці смерти у творах Яцкова пов'язана з його наповненістю. Письменник, записуючи народні пісні, виділяв серед них ті, в яких відбилися моральні принципи, утверджені поколіннями. Так, туга за молодими літами в пісні „По садочку походжаю“ не так від того, що вони минають, як від того, що минають без радости, без повноти життя. Дівчина, яка прийняла милого на ніч, а його коня до стаєнки, на запитання, чому вона зажурена, чи не жаль їй вівса для коня, а для нього вечері та білої постелі, відповідає:

Не жаль мені вівса, сіна,
Не жаль мені меду, вина,

---

[27] Яцків М. Казка про перстень.— С. 58—59.
[28] Там само.— С. 63—64.

Ані тої вечероньки,
Ні білої постелоньки,
Але жаль ми сего світа,
Що нам ідуть марно літа![29]

Серед записів М. Яцкова переважають сюжети, в яких вражає глибина розуміння життя, утверджена досвідом поколінь. Ось у пісні „Ой летіла пава“ мати поховала сина, і прилетіли на його могилу три пави — мати, сестра і мила:

Що сіла на серденько —
То його миленька,
Що сіла в головоньки —
То є рідна ненька,
Що сіла в ноженьки —
То єго сестричка.
Мати плаче рік від року,
А сестричка півтора року,
А миленька до недільки:
Неділенька прийшла —
А вна в танчик пішла...[30]

Свого часу один з варіантів цього сюжету привернув увагу письменниці Наталі Кобринської, яка присвятила пісні статтю „Символізм в народній пісні“. Зацікавлення Кобринської споріднене з тим, який ми бачили в Яцкова: народна творчість, переконана вона, має символічний характер, суголосна з тим, що утверджується у творчості молодих письменників: „...Коли народ дійсно найфантастичніші речі оповідає якби найпростіші події дня, що найліпше видко в його казках, то в самій експресії почування народна творчість буває дуже часто символічною, то є сугестінує внутрішню істоту речі за помочею символічної методи, котра послідніми часами станула проти домінуючого в літературі натуралізму. Поминувши порівняння, без котрих не обійдеться ні одна народна пісня, узримо, що ся поява нам не чужа, на доказ чого послужити може широко звісна пісня про паву, винесена моєю пам'яттю із Снятинського повіту, проникнута наскрізь містично-візіонерським настроєм“[31].

У творах М. Яцкова вплив фольклору прочитується не тільки безпосередньо, на рівні ремінісценцій чи алюзій, а й на рівнях позатекстових, що охоплюють сферу ідей, художньої структури тощо.

Герой оповідання „Де правда?“ поштовий службовець містечка Свинське Путо Мартин Гробман на старості літ став усе частіше замислюватися над таємницею смерти. Коли „життєва мандрівка доходить кінця“, його „поглинула потреба збагнути, що там за границею земного світа діється“[32].

---

[29] Народі пісні в записах Михайла Яцкова / Упоряд. О. І. Дея та М. М. Ільницького.— К., 1983.— С. 25.

[30] Там само.— С. 29.

[31] Кобринська Н. Символізм в народній пісні // Кобринська Н. Вибрані твори.— К., 1980.— С. 369—370.

[32] Яцків М. Adagio consolante.— С. 81.

В атмосфері побутової метушні, де всі зайняті щоденними клопотами, письменник із точністю кінооб'єктива фіксує деталі начебто випадкові, а насправді дуже ретельно дібрані: іржавий голос старого годинника, підпис поштаря, однаковий протягом тридцяти літ, слова старої жінки біля портрета цісаря, що хоч він і цісар, мусить також старітися... З кожної деталі, репліки „вичитується" думка про невблаганну плинність часу. Вона настільки заполонює героя, що для нього зникає адекватне сприйняття реальности.

Мартин якось вийшов за місто, міг спочити під дубом і заснув. А коли вертав додому не... впізнавав вулиці. Все було таким, як багато років тому.

„Ішов поволи, чувся легенький, свіжий, далекий від людського світа і зовсім інший, ніж досі. Заслухався в далеку космічну музику, вона зачарувала його й обіймила ангельським спокоєм і відрадою [...]

Три людські постаті перейшли мимо, глянувши на него глибокими здивованими очима.

— Хто би се міг бути? — спитав він себе в дусі.

Почув, що його ноги дотикаються землі, але се його не здивувало. Ішов далі: станув перед своїм домом і спитав себе:

— Чи се мій дім?

Фіртка від саду, замкнена від літ, була тепер отворена.

Ішов пісковою стежкою між двома рядами яблінок.

Назустріч показалася перед ним перша жінка.

Станув.

Хустка накинена на раменах, як звичайно вечором, вона дивиться мовчки в него глибокими очима, бере його за руку й веде до лавки.

Затремтіли в нім нараз всі струни жалю і в хвилі, коли мав заридати як дитина, вона ловить його в свої обійми і кладе на устах поцілунок забуття.

Дві великі сльози повисли на віях"[33].

Ситуація дуже нагадує ту, що ми бачили в „Білій квітці": її можна витлумачувати як реальну, як метафізичну і як обидві водночас. Марення могли з'явитися як наслідок хвороби, але ж і сама хвороба стала наслідком усвідомлення таємниці смерти: в Юрчика — що всі помруть, і він також, у Мартина Гробмана — загадки, що там „за границею земного світа діється?"

Містичний елемент підкреслює і вслуховування Мартина в „далеку космічну музику", що у творчості М. Яцкова стало стильовою матрицею, стереотипом, таким емблематичним образом, як „арфа Еола", „сльози-перли" тощо.

Але в новелі „Де правда?" застосовано прийом, якого раніше не бачимо в його прозі: зміщення хронотопу. І тут знову доведеться апелювати до фольклору, де часова і просторова відносність трапляється не так уже й рідко, зокрема в казках.

Приміром, у казці „Брат у брата на тому світі", опублікованій в „Этнографических материалах", які зібрав Б. Грінченко, парубок-сирота пішов на могилу старшого брата — покликати його на весілля. Посадив у ногах жолудь, звернувся до брата з традиційними запросинами, аж тут гріб відкрився, і старший брат запросив молодого до себе. Три доби гос-

[33] Яцків М. Adagio consolante.— С. 82—84.

тював Іван в Остапа, а коли вийшов з могили й озирнувся навколо, то побачив, що в ногах братового гробка лежить здоровенний, товстезний, уже струхлявілий дуб. Й Іван питає себе: „Чи не з того жолудя цей дуб, що я посадив оце учора, як приходив прохати Остапа на весілля?"[34] Далі ситуація майже аналогічна до тієї, що і в новелі Яцкова, тільки розгорнута в іншій часовій проекції: іде Іван — не впізнає ні села, ні людей, а з його розпитувань усі сміються. Залишилося нещасному Іванові хіба що знову проситися до брата, тепер уже — назавжди. Принцип „часової відносности" бачимо у фольклорі різних народів. Один із прикладів наводить російський учений Д. Лихачов. В італійській народній новелі XIV ст. „Фрідріх Другий і маги" ці „маги, творячи чудеса в присутності імператора, виводять рицаря і примушують прожити все життя, здобувати різні перемоги, завойовувати країну, одружитися, народити дітей і постаріти за одну лише мить, протягом якої імператор Фрідріх не встиг навіть вимити рук"[35].

У письменників-романтиків XIX ст. вплив фольклору виявляється на рівні стилізації, а то й цитатности, як, приміром, в оповіданні Олекси Стороженка „Закоханий чорт": „Я у п'ять літ вбгаю п'ятсот — на те ми й чорти"[36].

Такий фольклоризм випливав із настанови розвивати фольклорну традицію в час, коли за словами П. Куліша, „дух народний ослаб у масі населення, яка керувалася інстинктивним змаганням до темної для неї історичної мети, і відкрився в освіченому невеличкому прошарку суспільства, найближчому до народу завдяки своїй любові до нього, що свідомо продовжує його духовне життя у нових формах — цивілізації. Ліричні, епічні і драматичні твори цього прошарку суспільства [...] є продовженням перших творів малоросійського поетичного генію і жодним чином їх не слід від них відмежовувати"[37].

Ранній український модернізм, який оживив національну традицію, мусив шукати нових способів її оприявнення в художніх текстах, оскільки новою була філософія модернізму. Вона вже не задовольнялася гаслом Volkgest (дух народу), а утверджувала Veltschmerz (всесвітнє страждання), універсальну душу, але в тому універсумі можливо було зберегти національний первень лише радикально трансформувавши його, що було випробуванням таланту на міцність, а фольклору на життєздатність у новій соціокультурній ситуації. „Ідентифікація з народно-фольклорним первнем,— зауважує Я. Поліщук,— справді, є такою закоріненою формою самототожності нашого літератора, що, по суті своїй, не була відкинена новою хвилею українського відродження, не була цілком витіснена вимогами індивідуально-особистісної самопрезентації. Так, у середовищі „музаків" і „хатян" залишається чинною романтична модель письменника як виразника народних прагнень..."[38]

---

[34] Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях.— Чернигов, 1895.— Вып. 1.— С. 289.

[35] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.— Ленинград, 1971.— С. 288.

[36] Стороженко О. Закоханий чорт // Стороженко О. Твори: У 2 т.— К., 1957.— Т. 1.— С. 88.

[37] Записки о Южной Руси: В 2 т.— Санкт-Петербург, 1856.— Т. 1.— С. 180—181.

[38] Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій.— С. 60—61.

Письменники тепер не вдаються до стилізації, фантастичність переростає в умовність, де образ і значення уже не збігаються, але переносний елемент ховає в собі заряд множинности сенсів і, крім того, зародки таких прийомів, патент на які міг би присвоїти собі модернізм.

Письменники — представники раннього модернізму шукали у фольклорі тих настроїв та ідей, які хвилювали їх, і не раз знаходили суголосність з ним. Приклад Михайла Яцкова тут не виняток, а радше правило. У нотатці „Невідомий оповідач 50-ї казки Рудченка" (цитуємо за газетною вирізкою) Яцків писав: „Щоб розвіяти безпросвітну журбу, опанувати духову боротьбу і переворот, що останніми часами страшно мучить мене, вглубляюсь залюбки в скарбницю усної словесности українського народу і знаходжу в ній забуття сірого дня і нові творчі цінності"[39]. Письменник говорить, зокрема, про казку із збірки І. Рудченка (рідний брат Панаса Мирного) — „Змій".

Чому саме цей твір привернув увагу Михайла Яцкова? У казці йдеться про те, як сестра з намови змія погодилася звести зі світу рідного брата. Але брат убив змія, а сестра зазнала від нього важкої кари: він посадив її у погріб, поставив перед нею цебер, аби наплакала повний і цим спокутувала провину. Кінець казки вартий того, щоб його зацитувати: „Пройшло вже з того часу не сто і не тисячу літ, а сестра Іванова усе собі під землею десь плаче та й плаче... Аж оце чую, як тільки сонечко зажевріє, то по всьому дереву і по всякій билині роса і виступає. А це ж не що, як тії сльози Галини, да тільки вони такі грішні, що й дерево їх не приймає — усе скапують додолу да й скапують"[40].

Чому письменник виділив саме цю казку серед багатьох інших? Відповідь можна вбачати в рецензії на збірку казок, яку упорядкував В. Гнатюк: „При великім почуттю гармонії і мистецькій простоті в укладі матеріалу, віє від тої книги погідним духом, мерехтить вона красками, жемчугом і тонами українського народного гумору й дотепу, тут розсипана безліч пригод, крутих хвиль і надій. В одній пробивається спокій стриманої епопеї, в інших таємні, підсвідомі відрухи змерклих епох, а ще в інших наскрізь оригінальні описи невідомого українського обсерватора, повні життя, руху і схоплені з таким досвідом та інтуїцією, що не повстидав би ся ними найчільніший письменник світа"[41].

З цієї розлогої характеристики прикмет української казки варто виділити тезу про „підсвідомі відрухи змерклих епох", а в них — як засвідчує цитований „Змій" — аспект народної етики з мотивом неминучої покари за злочин.

Обставини не бачених досі страждань, які принесла з собою війна, здається, спонукали письменника до переосмислення системи моральних альтернатив у його попередніх творах. Серед них і проблеми злочину.

„Гріх не все йде на яву. Одна молода пара стратила свою дитину. Зі страху перед родичами, зі встиду перед людьми. Були се молодята тонкої вдачі. З часом вони призабули свій злочин, а згодом померли. Так затерся слід"[42]. Це весь твір, і про нього можна було б не згадувати, якби

[39] Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника, відділ рукописів, ф. 57 (Архів І. Калиновича), спр. 448.

[40] Народные южнорусские сказки / Издал И. Рудченко.— К., 1869.— С. 138.

[41] Українське слово.— 1917.— 7 квіт.

[42] Яцків М. Казка про перстень.— С. 3.

його сентенція — її можна було б винести в назву — не контрастувала з Галиними сльозами у казці „Змій“, що не тільки наповнюють цебер, а й скапують з дерев...

Ця сентенція суперечить сприйняттю, яке закріпилося у народній свідомості як архетипне. Мотив покари за злочин, скоєний без свідків, має велику традицію. Балада Ф. Шіллера „Івікові журавлі“, в якій свідками вбивства давньогрецького співця Івіка стали журавлі, що летіли у вирій, написана на основі „Історії“ Геродота. Знаходимо цей мотив і в творах українських письменників XIX ст.— Григорія Квітки-Основ'яненка, Амвросія Метлинського, у яких „свідком“ злочину виступає перекотиполе, та Степана Руданського, де цю роль виконує місяць. Автори спиралися на фольклорні джерела. До слова, у збірці народних казок І. Рудченка, про яку Яцків написав захоплений відгук, уміщено казку „Покотиполе“, сюжет якої використали Г. Квітка-Основ'яненко та А. Метлинський.

Втім, мініатюру М. Яцкова можна інтерпретувати й по-іншому: молода пара, яка стратила дитину, зазнала за свій злочин найважчого покарання — вона знищила своє потомство, отже, своє безсмертя у наступних поколіннях.

Можна з достатньою підставою стверджувати, що фольклор був важливим чинником формування творчої індивідуальности М. Яцкова. У час складних шукань і „духової боротьби“ він ставав для письменника мовби оборонним щитом від знеособлення, зміцнював його відчуття національної ідентичности.

Фольклоризм М. Яцкова має усвідомлений характер, що підкреслено як деклараціями автора, так і висловлюваннями його героїв, які часто мають автобіографічні риси.

Такою самою була й орієнтація письменника на синтез мистецтв у творчій палітрі. Він підкреслював, що „при описах життя природи треба [...] великого почуття малярства і музики“[43]. Герой оповідання „Сфінкс“, письменник, підкреслює, що „учений орудує системою, маляр і різьбар сферою, актор рухом, а ми тим всім і ще чимсь більшим. В мертвім слові маємо воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше...“[44] На схилі життя письменник признавався: „Малярство, різьба і музика тісно зв'язані з моєю творчістю. Хто в тих царинах визнається, той віднайде у мене [...] так званого „пекельного Брікгеля (Brueghel) (1564—1637), в реалістичних описах несамовитого болю, образи Матіяса Гріненвальда (16 вік) — матеріалізація терпіння, головно розп'ятий Христос...“[45]

У використанні засобів суміжних мистецтв М. Яцків ішов у сецесійному руслі розвитку літератури і мистецтва. Цю тенденцію відзначив І. Франко у статті „Старе й нове в сучасній українській літературі“, підкресливши тяжіння молодих українських письменників до „ритмічності й музикальності“ фрази, що споріднює українську літературу з музикою. „Се синтез в найвищім розумінні сього слова,— відзначав Франко.— І коли давніші письменники доходили до того синтезу і вели нас до нього з певним трудом, уводили нас, так сказати, в лабораторію свого духу, по-

---

[43] Яцків М. Смерть бога.— С. 56.

[44] Яцків М. Далекі шляхи.— Львів, 1917.— С. 35.

[45] Цит. за: Бабишкін О. К. Михайло Яцків // Радянське літературознавство.— 1957.— № 2.— С. 88.

казували нам розрізнені частки, з яких потім складали свою цілість, то письменники нової генерації (розуміється, не всі і не все з однаковим майстерством) зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого вітхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіонують нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, почуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть"[46].

Музичний компонент творчости М. Яцкова, як і інших „молодомузівців", не можна зводити до поетичної палітри. Він відображає загальну тенденцію сецесійности до виразу духовної повноти особистости через активізацію усіх актів сприймання, їх взаємодію, що зроджує широку гаму почувань. Музика в цьому „оркестрі" часто виділяється як сольна скрипка — завдяки тому, що вона, як і малярство, не знає мовних бар'єрів, але експресійніша від нього, їй притаманна одномоментність дії. Тому не дивно, що письменники поєднували зі словом передусім музику, як це найкраще висловив Поль Верлен у вірші „Поетичне мистецтво" (цитуємо в українському перекладі Григорія Кочура):

Найперше — музика у слові!
Бери ж із розмірів такий,
Що плине, млистий і легкий,
А не тяжить, немов закови.

Не клопочись добором слів,
Які б в рядку без вад бриніли,
Бо наймиліший спів — сп'янілий:
Він невиразне й точне сплів.

В нім — любий погляд з-під вуалю,
В нім — золоте тремтіння дня
Й зірок осіння метушня
На небі, скутому печаллю...[47]

(Чи не від того „тремтіння" пізніше з'явилося знамените тичининське „горить-тремтить ріка, як музика" („Гаї шумлять...")[48], в якому тісно сплетені фонічний і зоровий образи. Рядок „золоте тремтіння дня" у дослівному перекладі — „Великий тремтливий день опівдні", а слово „тремтіння" по-французьки звучить подібно до українського — „tremblant". Тичині була близька музична спрямованість Верлена, він навіть переклав кілька творів французького поета).

Втіленням настанови П. Верлена на музичність у поезії є його вірш „Осіння пісня", який став мовби еталоном музичности в європейській поезії і випробуванням для перекладачів (в українській літературі налічується понад десять його перекладів, починаючи від Стефаникового). Як

---

[46] Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 35.— С. 110.

[47] Верлен П. Лірика.— К., 1968.— С. 122.

[48] Тичина П. Гаї шумлять // Тичина П. Зібрання творів: У 12 т.— К., 1983.— Т. 1.— С. 39.

спостеріг Андрій Содомора, в „Осінній пісні" немає жодного слова, за яким би стояв зоровий образ, ця пісня — без слів"[49].

Пошук синтезу музики й слова, звуку й кольору породив спроби музичної композиції малярських творів початку XX ст. литовського художника і композитора Микалоюса Чурльоніса, які здобули резонанс у Європі. Російський поет і теоретик символізму В'ячеслав Іванов у статті „Чурльоніс і проблема синтезу мистецтв" стверджував: Чурльоніс знехтував теоретичний постулат, що жодне мистецтво не повинно зазіхати на чужу територію, бо тоді воно втрачатиме свою суверенність, і це особливо стосується музики й малярства, позаяк вони, як відомо ще з часів Лессінґа, функціонують у різних сферах: малярство охоплює сферу простору, а музика — часу. Чурльонісові, на переконання В. Іванова, вдалося подолати цю різнобіжність у той спосіб, що „враження зорове стає для нього еквівалентом музичної теми й розвивається за аналогією до її розвитку. Ми залишаємося у світі форми, але вона розвивається перед нами подібно до музичних рядів, завдяки чому „Чурльоніс уникав обох мистецтв, але став віч-на-віч з естетичною антиномією: Він мусив споглядати час і простір як неподільне ціле. І оскільки насправді антиномії — це двері в пізнання,— митець стає всезнаючим"[50].

Дослідників „Молодої Музи" цікавить і такий аспект проблеми зв'язку музики й художнього слова, як спосіб досягнення сугестивности, що є однією з основних прикмет сецесійности. Музика як елемент змісту, музична структура тексту, музика космічних сфер — такий неповний діапазон музичної призми у творчості українського письменника.

У новелах М. Яцкова польська дослідниця А. Матусяк бачить глибоку задуму над таємницею буття: „Пливуть тони, дивна музика... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо грудь скрипки — се грудь дитини..." („Adagio consolante")[51]. А. Матусяк зауважує з цього приводу, що я „у випадку Михайла Яцкова (як і в Поля Верлена, а на українському ґрунті дещо пізніше в Богдана-Ігоря Антонича це, безсумнівно, гра на скрипці) ця гра обростає специфічною „позаінструментальною" емоційною аурою і окресленими музичними секретами"[52].

Дослідниця пов'язує звернення „молодомузівців" до української народної пісенности з поглядом, поширеним на переломі XIX—XX ст. і обґрунтованим Ф. Ніцше у праці „Народження трагедії",— що народна пісня разом із закоріненою у неї ліричною поезією є „музичним дзеркалом світу, первісною мелодією, яка виникла з архетипних культурних народних джерел, народжена з мистецької народної сили і дає сучасній людині можливість повернутися до ініціаційних народно-міфологічних духовних станів, завдяки яким — унаслідок занурення в музичному живилі ліричної пісні під дією її солодкого чару й екстазу — індивідуумові вдається осягнути первісний досвід світу таким, яким він був з первовіку — цілісного, тотального"[53].

---

[49] Содомора А. Студії одного вірша.— Львів, 2006.— С. 237.
[50] Иванов В. Борозды и межи.— Москва, 1916.— С. 321.
[51] Яцків М. Adagio consolante.— С. 30.
[52] Matusiak A. W kręgu secesji ukraińskiej: Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy „Młodej Muzy".— Wrocław, 2006.— S. 86.
[53] Там само.— S. 131.

Безперечно, в музичних образах письменника знайшли свій вираз також ідеї від „універсальної мови музики“ Новаліса до шопенгаурівської абсолютизації болю і страждання.

Не випадково в творах письменника звучить переважно музика потойбічности. Так, у щойно цитованій новелі „Adagio consolante“ герой іде на могилу давно померлого брата слухати пісню з омріяного далекого світу, аби не чути „фальшивих звуків“ земного життя...

Та все ж гомін далеких світів не міг принести цілковитого заспокоєння душі митця, і тривога й неспокій щораз то більше заполонюють її. „В далекій дорозі труду і горя найшов я серце чисте, як сльоза ангела, і душу творчу, як сон Бога, і станула вона, як йонська колюмна, до нової святині, та одної ночі надлетів ураган, повалив колюмну, і я тепер не маю на чім побудувати святині...“ („Йонська колюмна“)[54].

Якщо муза Яцкова постає в образі іонійської колони, зруйнованої ураганом, то цю метафору можна сприймати як пророцтво. Урагани історії справді зруйнували той фундамент, на якому грунтувалася естетика модернізму, заслуханого в мелодію потойбічности, поза якою немає нічого вартого уваги митців.

Але самотність і шукання „вічних правд“ не рятувало героїв Яцкова від меланхолії, і він повернув їх обличчям до того світу, який вони заперечували, до тих дисонансів, від яких вони затулили вуха,— повернув до юрби як до джерела морального здоров'я.

Роман Ничаєнко — герой оповідання „Вечерниці Романа Ничаєнка“ — у творчості народу знайшов те, що оживило його музу. Його скрипка виспівує протилежне тому, що є ідеалом для персонажів „Архитвору“, „Дівчини на чорнім коні“, „Йонської колюмни“. Його скрипка виспівувала шум бурі, гомін розмови закоханих, шепіт весняних листків, людський гамір під час пожежі, перший крик немовляти, весільну пісню і похоронний молебень. Навіть знайомі вже нам „позасвітні гомони“ з космічної висоти наче спустилися на землю і злилися з шемранням листків коло людського обійстя...

Роман грає на сільській забаві, і „біль, скарга, плач і стогін поневоленого народа лягав на хмари, гуркотів громом, аж земля дрижала, світ двиготів і здержався на своїй осі, мороз пробігав мурашками, а Ничаєнко вдивився в свою душу, збирав сльози і розвивав лавами акордів аж під небо, сипав у правіки, то сіяв і стелив їх жемчугами в будуччину. Була се арія, яку годі зловити, затямити. Добувалася вона з-під землі, з душі поневоленого народа, підіймалася великанською аркадою веселки й опадала другим крилом, як лелійний лист нового досвітка“[55].

Знайомі образи, але змінюються акценти, зрушується смислова вісь задуму, образи-символи набувають нового спрямування. Письменник мовби вловлював наближення грозової атмосфери, яка настала незабаром. Оповідання було опубліковане 1913 р., за рік до Першої світової війни, але своєю тональністю воно органічно вписалося у збірку „Далекі шляхи“ (1917), яку склали твори, написані переважно в час війни. Музика позасвітніх гомонів переросла тут у рев зранених оленів, тужливі голоси церковних дзвонів, призначених на переплавлення на гармати й набої,

[54] Яцків М. Adagio consolante.— С. 47.
[55] Яцків М. Далекі шляхи.— С. 28.

ридання вдів, мелодії кривавих маршів, одне слово, у какофонічну симфонію війни.

Музичний компонент творчости М. Яцкова тісно пов'язаний із засобами пластичности: письменник то компонує твір за композиційним принципом, який застосовується у скульптурі чи малярстві, то будує тропи на музичних та пластичних асоціаціях.

Цей вияв сецесійности у творчості Михайла Яцкова був неоднаково сприйнятий критикою того часу. Прихильники традиційної реалістичної школи письма неґативно поставилися до такого синтезу мистецтв у творах письменника, як і в літературі взагалі. Так, Денис Лукіянович стверджував, що хоча Яцків писав, що „артистом може бути лише маляр і музик в одній особі", в його творах можна побачити лише „відблиск змагань символістів до нового роду синтетичної штуки, зложеної з елементів поодиноких штук"[56], уважаючи такі змагання недоцільними.

Але попри неґативне ставлення до такої сецесійної риси прози Яцкова, як синтез мистецтв, Лукіянович виділив деякі характерні її риси, не зауважені іншими тогочасними авторами, які писали про творчість Яцкова. Зокрема, такий елемент його стилю, як декоративність: „Його модернізм найперше впадає в очі добором артистичних засобів, які треба назвати декорацією. Та декорація мало не все страшна, в кождім разі небуденна, бо як не філяри і звалища кидають тінь, то екзотичні ростини в головах небіжки, на веранді горить грецький триніжок, рідкі і то чужі імена осіб, відлюдне місце подій, бурі і сумерк, сни і галюцинація доповнюють сю декорацію"[57].

Декоративні у творах М. Яцкова й портретні характеристики, що часто творяться не на основі реальних спостережень, а мовби зіткані з образів-означень, мають емблематичний характер: тіло його героїнь — з пісень солов'їв, зуби — перли, губи — рубіни... Пригадаймо раніше вже цитований опис героїні „Архитвору": „Її стан нагадував лагідні обриси йонських ваз з прозорого хальхедону [...] Рамена творили старинну арфу зі слонової кості, волосся золоті струни. Бедра звужувалися вгору, спливали лагідними лініями до ніг і творили дві арфи на собі. Збоку рисувалися також лінії грецької арфи"[58].

Тут немає жодного людського враження, натяку на те, що це погляд чоловічих очей на жіночу вроду, жодного елементу еротичности. Це художник сприймає натуру, і висновок Даріяна від споглядання довершености (тут не скажемо „принад") Ілони — суто крізь призму митця: „пробудження мармору..."[59]

Такий самий декоративний характер мають описи якогось екзотичного, не нашого, нереального краю: „Ми вийшли на веранду, перед нами дрімали мірти, серед кипарисів водограй сипав діаманти на груди китари, а поза Твоїм тихим голосом чув я орфейські звуки та далеку симфонію грецьких фаетів"[60].

[56] Лукіянович Д. Михайло Яцків // Літературно-науковий вістник.— 1909.— Т. 48.— С. 279.
[57] Там само.— С. 278.
[58] Яцків М. Смерть бога.— С. 21.
[59] Там само.
[60] Там само.— С. 27.

Е. Р. Курціус, характеризуючи середньовічну латиномовну поезію, зазначає, що в ній „описи природи не намагаються відтворювати реальність", і згадки про „виноградні лози та пальми" у кліматичних умовах, де ці рослини не ростуть, беруть своє начало „зі шкільних реторичних вправ періоду пізньої античності"[61], отже, це данина традиції, яку відродив модернізм. Зауважимо принагідно, що екзотичними деревами й квітами „обсаджена" поезія й інших молодомузівців, а з іншого боку, М. Яцків апелює до образів Стародавньої Індії, античности, середніх віків та Ренесансу, інкрустуючи іноді ними сюжетні ситуації своїх творів („Дівчина з XVIII віку", „Жінка Сарданапала" та ін.).

Естетизований умовний пейзаж контрастує з не менш умовним, сомнамбулічним міським пейзажем („Дівчина на чорнім коні"): „Настала пора, що криєся поза людською увагою.

Статуї сходили зі скамій і шкандибали до винного шинку, на старім цвинтарищі повставали монахи, відвалили камінь від гробниці монахинь і лізли до них на розпуст.

Даріян біг наперед.

За ним сипалися іскри"[62].

Така подвійність сприйняття, на думку сучасних дослідників української сецесії, відображала роздвоєність психіки людини, породженої атмосферою міста, кав'ярняної богемности: з одного боку, атланти, каріатиди сиґналізували „таємну владу підсвідомого", з другого — „листя та плоди уособлювали щедрість природи, здоров'я якої часто протиставлялося хворому суспільству"[63]. І одне, і друге було нереальним, плодом уяви: перше було своєрідним відгомоном культури попередніх епох з їх знаковими символічними фіґурами (Ікар, Прометей, Каїн, Сізіф), друге — витворення уявою нереальних пейзажів, інкрустованих самоцвітами, опалами, рубінами, відблиском небесних світил переважно нічного неба, немов декорацій нової незвичної вистави.

Погляд угору, до зір мовби урівнював урбаністичні ландшафти —деформований екзотичний та удекорований фантастичний. Це було прагнення спокою поза межами дійсности, що надає творам яскравости, якоїсь майже молитовної умиротвореності. Такі настрої знайдемо чи не в кожного з „молодомузівців", як зразок наведемо кілька віршів Петра Карманського:

Круг сонця спускаєсь на срібні корони
Верхів з ледовими полями,
В далекому скиті проснулися дзвони
І дзвонять ярами-світами.

Під облаком мряки притишене море
Застигло, як шиба сталева,
Де-де лиш по хвилі злегонька запоре
Самітна притомлена мева.

---

[61] Курціус Е. Р. Европейська література і латинське Середньовіччя.— Львів, 2007.— С. 208.

[62] Яцків М. Чорні крила.— Львів, 1909.— С. 11.

[63] Захаржевська В. Сецесія в художньому світі слов'ян: (українсько-болгарські ремінісценції) // Слово і час.— 2008.— № 5.— С. 21.

Над морем дрімають стрункі кипариси,
Як чорні колумни палати,
А склонами холмів звиваються пліси
Густої зеленої шати.

Так тихо, спокійно! Природа, здається,
Кладеться на тайнеє ложе.
Усьо засипляє,— а серце так б'ється...
Так гарно, так тужно — мій Боже![64]

Або:

В обіймах винограду заснули білі бози
І дишуть медовою аромою похмілля,
З дрімучих кипарисів зефір стрясає сльози
І зрошує дрімучі килими трав і зілля.

На склони гір поклались мусліни й оксамити,
А сумерки розлили солодкий чар спокою,
Розмріяні хвилі шепочуть дивні міти,
Навіяні німою таємною тоскою...[65]

У зацитованих віршах — а можна було б наводити рядки і Василя Пачовського, і Богдана Лепкого, і Степана Чарнецького, і Сидора Твердохліба — рослинна екзотика землі тісно поєднана з „позасвітніми гомонами", що несе з собою і відчуття краси, і тужливий настрій („Так гарно, так тужно — мій Боже!").

Таку поліфонічність бачимо і в Яцкова, який у позареальності вбачав втілення того, що „чоловік мусить мати якесь поняття ідеалу, хоч би навіть фальшивого і силуміць накиненого"[66] („Осіння неділя в касарні"). Це справді було проблемою того часу. Осип Маковей у листі до Михайла Коцюбинського від 20 вересня 1916 р. з тривогою писав, що частина письменників відчуває брак „свого ідеалу, хоч би якої утопії"[67].

Подібні твердження знаходимо і в найголоснішого критика початку XX ст. Миколи Євшана, прихильника й популяризатора творчости „молодомузівців". Він стверджував, що модерністи свідомо живуть „тільки галюцинаціями, свідомо видумують щось таке, що могло би дати їм емоцію чуття"[68].

Він назвав творчість модерністів „поезією безсилля" (таку назву мала одна зі статей цього критика), і коли з'явився у літературі Володимир Винниченко, який задекларував замість мотивів смутку і зневіри настрої краси і сили, Євшан потрактував це не тільки як опозицію до тодішньої літературної атмосфери, а й як нові перспективи розвитку літератури, новий творчий елемент у літературному процесі[69]. Євшан визнав модер-

---

[64] Розсипані перли. Поети „Молодої Музи".— К., 1991.— С. 97.

[65] Там само.— С. 99.

[66] Яцків М. В царстві сатани.— Львів, 1900.— С. 9.

[67] Цит. за: Калениченко Н. Українська проза початку XX ст.— К., 1965.— С. 66.

[68] Євшан М. Під прапором мистецтва.— К., 1910.— С. 19.

[69] „І відкіля ти такий узявся? — так і хочеться запитати у Винниченка, читаючи його новели [...] Серед млявої, тонкоартистичної та малосилої або ординарно шаблонової та без-

нізм як заперечення казенного патріотизму і шаблонів старої школи реалізму, але докоряв поетам за їхнє нарікання на свій хрест та нерозуміння „товпи".

Сучасні дослідники в такому дуалізмі схильні вбачати як симбіоз, світоглядну діалектику протилежних настроїв та емоцій, що „лише сполучені воєдино [...] створюють цілісне враження про молодомузівський доробок, що втілює в суті своїй сецесійне уявлення про внутрішньо суперечливий, але нероздільний світ. Через те поряд з ідеальними небесними декораціями знаходимо в текстах молодомузівців песимістично-катастрофічні та есхатологічні картини небосхилу, що епатують читача своєю експресивною стилістикою й максимальним напруженням почуттєвої сили вислову"[70].

І цілком логічним можна вважати те, що молоде покоління західноукраїнських літераторів 20—30-х рр. XX ст., навіть заперечуючи свій „молодомузівський" родовід, успадкувало від попередників не тільки риси символічної поетики (митусівці, логосівці), містичність світосприйняття, розвинувши його до містичної єдности зі світом і катастрофізму (Б.-І. Антонич), а й прийоми, які пов'язані зі стильовими течіями імпресіонізму та навіть сюрреалізму. Так, Ірина Вільде у статті з нагоди 85-річчя письменника писала: „Коли думаю про творчість Михайла Яцкова — постає перед очима образ лісу, яким обведене від південного заходу рідне село письменника. Здалека ліс здається одним темним масивом, а коли підійти ближче — яке багатство форм і кольорів"[71].

Письменник не раз навіть компонує сцену як маляр полотно. Приміром, у новелі „Осіння неділя в касарні" похмурість військової казарми посилюється тим, що в уяві персонажа, митця, виринають картини, які контрастують з його теперішнім оточенням. Уява Марка Филі фіксує деталі, які він, здається, хотів би передати на полотні: дівчатка біля театральної афіші; змарніле обличчя матері, закутане в хустку, її сумний погляд; мляве світло ліхтарні на вуличному стовпі... У новелі „Благословення" кривава барва заходу сонця супроводжує історію про життя героїні, мовби творячи її зоровий еквівалент.

Колір у новелах Яцкова тісно пов'язаний зі символікою, зокрема, трансформованих біблійних джерел. Згадаймо новелу „Білі вівці": білі вівці — символ не так чистоти, як безборонної жертовности, що має біблійне джерело: саме барана послав Бог Авраамові для жертви замість його сина Ісаака. У новелі Яцкова білизною овець посилюється контраст зі страшним виразом їхніх очей з чорними катарактами.

Живописні та музичні образи виступають джерелом метафорики у прозі Яцкова, загалом багатої й різноаспектної. У його тропах, як і в поезіях „молодомузівців", виразно виявляється тенденція до поліфоніч-

---

таланої генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось таке дуже рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом, як саме життя, всуміш: українське, московське, калічене й чисте як срібло, що не має меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості". Див.: Франко І. Новини нашої літератури // Літературно-науковий вістник.— 1907.— Т. 38.— С. 139.

[70] Матусяк А. Сецесійний дискурс „Молодої Музи" // Слово і час.— 2008.— № 6.— С. 48.

[71] Вільде Ірина. Лист до ювіляра // Жовтень.— 1958.— № 10.— С. 113.

ности образу через ускладнення смислових зв'язків, опускання перехідних містків між образом і значенням, переакцентування центру ваги на переносний елемент метафори. При цьому письменник любить персоніфікувати абстрактні поняття, доводячи їх до пластичної виразности. Він тяжіє до образу багатопланового, який би апелював до зорового, слухового та смислового, інтелектуального сприйняття.

Так, у новелі „Серп" „серпи усміхами миготять та сиплють срібло у смутну співанку"[72]. Зорове і слухове враження тут міцно спаяні, одне „перетікає" в інше. До того ж вони подають натяк на те, чого, власне, немає,— на пісню. Справді, письменники, описуючи працю селян, рідко коли утримуються, аби не навести бодай якоїсь строфи. Яцків у цій новелі знайшов спосіб компенсувати текст пісні. Сріблясті зблиски — усміхи серпів — асоціюються зі сріблястим (високим) жіночим голосом, що теж блиснув над полем. Тим-то серпи „сиплють срібло у смутку співанку". Цей образ, такий споріднений із „серебристим сміхом" звукової оркестровки раннього В. Пачовського, наче попереджує знамените тичинівське:

Ген неба край —
Як золото.
Мов золото — поколото,
Горить — тремтить ріка,
Як музика[73].

Третім основним компонентом поліфонічної палітри яцківської сецесійности є танець. У системі людського спілкування танець виступає як позавербальна мова, мова людського тіла, у плані естетичному — як посередник між часовим (музика) та просторовим (малярство, архітектура) мистецтвами, їх синтезом. У морально-психологічному аспекті танець є станом, коли знімаються табу. І розум не контролює еротичного спалаху, який виявляється без допомоги слів, що знайшло свій вираз у багатьох поезіях „молодомузівців" („Карнавал, карнавал..." Б. Лепкого, „Танець" П. Карманського, „Ой кобзи рясно грали..." С. Твердохліба, низка віршів В. Пачовського). Для зразка зацитуємо рядки вірша В. Пачовського „Ой як банда загриміла...":

Ми тихесенько кружляли,
Лиш лякери меркотіли,
Тільки руки нам дрижали,
Тільки шовки шелестіли —
В мовчанні усе!

Але очі як палали!
Як нам личка паленіли!
Як нам груди хвилювали!
Як нам серця стукотіли!
Слів нема на се!..[74]

---

[72] Яцків М. Казка про перстень.— С. 49.
[73] Тичина П. Зібрання творів...— Т. 1.— С. 39.
[74] Розсипані перли...— С. 275.

Філософський аспект танцю яцківської палітри чи не найяскравіше втілений у новелі-мініатюрі „Діточа грудь у скрипці". Спробуємо на її прикладі показати „синтез природи, її життя в красках і звуках", „персоніфікації руху" (за характеристикою автора), продемонструвати особливості сецесійности стилю М. Яцкова у філософському й естетичному планах.

Спершу наведемо текст новели, яка займає не більше як третину друкованого аркуша:

„Музика строїв скрипку, в ній будився тихий плач дитини. Дітвак сидів на постелі, жалі скрипки обіймалися з шумом ліса, з зойком вітру серед ночі та з маминою думкою.

В хаті пиятика, співи і танець.

Чупринаті голови, зіпрілі лиця й широкі зрібні рукави замелькали перед очима дітвака, зіллялися зі співом і тупотом в одно велике колесо, воно крутилося як у сні, а над тим дивом верховодила скрипка.

Мати сперла голову на руку й всміхалася як би плакала.

Оден з чужих взяв її до гурту, дітвак став неспокійний. Мати пішла в колесо, дітвака зняв страх. Кличе матір зразу потихо, потому голосніше, та вона не чує його, не видить, лиш бігає з иншими в колесо і смієся як би плакала, аж дітвака по серці ріже.

Він не може на се довше дивитися і плаче, зойкає на ціле горло, але сего ніхто не чує, бо його плач в скрипці"[75].

Тут маємо переконливе втілення задекларованої письменником засади стосовно новели як „поетичної концепції з музичним і малярським тлом", хоча і „музичний", і „малярський" компоненти виходять за рамки „тла" і стають носіями власне самої „поетичної концепції". У наведеній новелі, проте, чи не найважливіший складник „тла" — танець, який постає ланкою переходу від зовнішніх життєвих реалій до внутрішнього виміру, проекцією земного у сферу позареального, містичного, де розкривається справжній сенс буття.

Якщо новелу „Діточа грудь у скрипці" розглядатимемо під кутом зору творчої еволюції письменника, то виявимо в ній як сліди попередньої практики письменника, так і разючу відмінність від неї, а саме перехід від реалістичної школи до символізму. В реалістичних оповіданнях сцени танцю виступають як елемент сюжету, в новелі „Діточа грудь в скрипці" — як знаки, що їх треба розшифровувати, декодувати.

Мистецтво Яцкова-новеліста виявляється і в тому, що універсальне постає з приватного й часткового: „Від найбруднішої дійсности М. Яцків переходить до найвищих абстракцій. На трагічну загадку з дрібничковості щоденного життя шукає М. Яцків відповіди в життю великого космоса. Для М. Яцкова явища конкретного життя є лише перстенем ланцюга світового життя"[76].

Образ персня, вжитий автором для окреслення світоглядної домінанти символічного бачення письменника, його „поетичної концепції", пов'язаний з символікою новели „Діточа грудь в скрипці".

Що образ танцю як „великого колеса", яке „крутилося як у сні", є не просто атрибутом сільської забави, легко переконатися, порівнявши цей твір з іншими, в яких теж змальовані сцени танців, приміром, з новелами „Поганство юрби" чи „За горою", у яких танець функціонує як еле-

[75] Яцків М. Казка про перстень.— С. 8.

[76] Данько М. Символізм в творах М. Яцкова // Діло.— 1912.— 6 січ.

мент структурної організації тексту. В мініатюрі ж „Діточа грудь в скрипці“ — щось принципово інше. Перед нами розгорнута метафора, у якій образ танцю сягає рівня міфологеми. Танець постає тут як модель космічного колообігу, що виражає передусім коло людського існування (віку людини) в його постійних повтореннях, нерозривності цього кола, що його ще середньовічна уява втілила в алегоріях змії (згадаймо Григорія Сковороду), персня тощо. Образ кола як світобудови глибоко закорінений у свідомості українського народу, що відбилося у найархаїчнішому жанрі нашої пісенности — щедрівках („Ой, колом, колом сонце іде“), у понятті Сварожого кола як зодіакального року, магічного кола, яким обводили житло для його захисту від нечистої сили[77], нарешті як танцю коломийки, аналог якої в інших слов'янських народів має назви, близькі до „кола“, весняних хороводах-гагілках з пісенним приспівом „Ми кривого танцю йдемо, кінця йому не знайдемо“ тощо.

Михайло Яцків, за власним визнанням, спирався у своїй творчості на „містику Сковороди“, „демонологічний світогляд народу, той п'ятий елемент підсоння і четвертий вимір людської душі“[78].

Фольклорно-міфологічне джерело символізму М. Яцкова органічно поєднане з ідеями тогочасної філософії, передусім „філософії життя“ Артура Шопенгауера. Етос болю у системі його поглядів має універсальний характер і здійснюється через повторення трагічних станів. Коло танцю і супровід його дитячим плачем у скрипці втілює єдність радости й страждання, творчого й руйнівного начал („всміхалась як би плакала“, „сміється як би плакала“) у космічному вимірі, у „грандіознім сонцетанці, в космічнім клекоті тортур“ (І. Драч)[79].

Тривога героїні М. Яцкова, яка, танцюючи, відчуває плач дитини в скрипці, вписується у шопенгауерівську парадигму волі до життя, прагнення насолоди й водночас усвідомлення ілюзорности цього прагнення, бо воля непідвладна суб'єктові, вона іманентна. Навіть бажання задоволення і втіхи породжене прагненням притлумити в собі передчуття якоїсь катастрофи, страху. Тому страждання, за А. Шопенгауером, є первинним, органічним станом людини, насолода ж — стан похідний, вторинний, бо „щастя є випадковістю лише на невідомий час і може зникнути наступної миті“[80], а „будь-яке страждання — це не що інше, як нездійсненне і перерване прагнення“[81]. Тому воля до життя виступає в А. Шопенгауера не так благом, як прокляттям, що визначає серед іншого песимістичний характер його філософії.

За А. Шопенгауером, суб'єкт бажання нагадує персонажів давньогрецької міфології — Іксіона, навічно прикутого до вогненного колеса, яке постійно обертається; Данаїд, що зачерпують решетом воду в бездонну бочку в підземному світі (Аїді); Тантала, який не може втамувати спрагу, стоячи по шию у воді, і страждає від голоду, хоч над ним висять достиглі плоди. А тому „кожне володіння чимось і кожне щастя дістається нам випадково й на короткий час і наступної миті може бути відібране“[82].

---

[77] Войтович В. Українська міфологія.— К., 2002.— С. 236.
[78] Яцків М. Танець тіней.— Київ; Ляйпціг, 1918.— С. 413.
[79] Драч І. Вибрані твори: У 2 т.— К., 1986.— Т. 1.— С. 82.
[80] Шопенгауер А. Мир как воля и представление.— Санкт-Петербург, 1880.— С. 91.
[81] Там само.— С. 379.
[82] Там само.— С. 201.

Мотив тривоги в новелах М. Яцкова може спостигнути людину, порушити її рівновагу в найнесподіванішу мить, викликати шоковий стан, як в етюді без назви: хлопчина купається у ріці, плюскає бурульками води, які стають веселками в сонячнім промінні. Та раптом ніби ненароком глянув угору — і „голуба пропасть над ним, опустив очі на воді — та сама безконечна, голуба пропасть під ним. Пирснув з води як опарений, припав до землі, в голові шуміло, глядів спроквола на небо і все державсяземлі. Світ обертався, хлопчина не видів на нім нікого й нічого — чув лиш себе“[83].

Знову маємо те саме споконвічне космічне обертання (коло), яке доповнюється об'єднанням „гори“ (верху) і „низу“ (мимоволі згадується пізніше Тичинине „Не Зевс, не Пан“: „Над мною, підо мною Горять світи, біжать світи Музичною рікою“[84]). У цитованій мініатюрі етос страху сягає крайньої екзистенційної межі. Змінюється просторовий вимір — від замкнутого кімнатного в новелі „Діточа грудь у скрипці“ до космічної безмежности в безіменній мініатюрі, однак макросвіт мініатюри є, в суті справи, розширеним мікросвітом шопенгауерівського світу як уявлення, як психологічної сфери, як болісного потрясіння від уперше на рівні свідомости відчутого страху смерти.

Леся Демська-Будзуляк, порівнюючи вирішення теми смерти в реалістичних і модерністських творах письменника, зазначає, що „у творах реалістичного типу М. Яцкова смерть — це переважно межова ситуація, що оголює етику героя, ціннісний зміст, натомість у творах символічного типу — це передусім спосіб світовідчування, який безпосередньо впливає на формування образного ландшафту тексту, явище естетичного плану“[85].

І все ж екзистенційний і естетичний плани постають не як іманентні категорії, а інтеґруються у структурі модерністського тексту. Новела „Діточа грудь у скрипці“ може слугувати зразком такої сполучности етосу й топосу — „ціннісного змісту“ й „образного ландшафту“. Це демонструє уже початок новели: „Музика строїв скрипку, в ній будився тихий плач дитини. Дітвак сидів на постелі, жалі скрипки обіймалися з шумом ліса, з зойком вітру серед ночі та з маминою думкою“[86]. Зойк вітру переходить у кінці твору в „зойк“ дитини, і цей перехід навряд чи можемо сприймати у прямому, змістовому значенні. Тут виявляється вищий рівень спорідненості. Дітвака на постелі в хаті, де точилися „пиятика, співи і танець“, імовірно, не було. Його плач звучав в уявленні жінки, викликаний психологічною напругою,— як її внутрішній голос. Але письменникові треба було передати це уявлення як реальне, опредметнити й опластичнити його і в такий спосіб здійснити „перетікання“ природи в мистецтво чи навпаки — передати мистецьке зворушення мовою „природи“, через конкретні реалії.

Скрипка в такому контексті виступає не тільки резонатором настроєвої гами, а й ланкою зв'язку між земною і космічною сферами, що сам

[83] Яцків М. Казка про перстень.— С. 14.

[84] Тичина П. Не Зевс, не Пан // Тичина П. Зібрання творів...— Т. 1.— С. 37.

[85] Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців // Слово і час.— 2008.— № 1.— С. 30.

[86] Яцків М. Казка про перстень.— С. 8.

письменник „розсекретив" пізніше в новелі „Adagio consolante", яку можна сприймати як ключ до тексту новели „Діточа грудь у скрипці": „Пливуть тони, дивна музика... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо грудь скрипки, се грудь дитини... [...] Чую сміх дитини, сердечний, захватний сміх розбавленої дитини. Нараз тони вриваються, як би на розщебетаних соловейків вдарили крила смерті..."[87]

Сміх, який переходить у плач, чи радше плач, який набирає образу сміху,— це ж той самий етос болю і страждання, в оприявленні якого взаємодіють слово, звук і жест. Найменш функціональним тут видається „малярське" тло, що його Яцків уважав важливим компонентом „синтези" для реалізації поетичної концепції". Однак ощадність засобів має тут важливу художню мотивацію: не забудьмо, дія — нехай умовно — відбувається вночі („зойк вітру серед ночі"), де барви зникають. Крім того, що особливо важливо, ніч — пора, коли активізуються механізми підсвідомости. Згідно з архетипною теорією К. Г. Юнґа, при нічному, або візіоністському, типі творчости (на відміну від денного, коли зміст укладається у межі життєвого досвіду) „ніщо із сфери денного життя не знаходить тут відгомону, навзамін цього оживають сновидіння, нічні страхи і моторошні передчуття темних куточків душі"[88].

Тому „малярський" складник стилю тут треба шукати не так у сфері колориту чи пластичности малюнка, як у способах осягнення тогочасним образотворчим мистецтвом тих настроїв, що таїлися в душі людини, тривог і передчуттів, що їх виражали слово, музика і жест тіла.

Та все ж письменник кинув і малярський мазок, тісно припасований у загальній поетикальній палітрі: „Чупринаті голови, зіпрілі лиця й широкі зрібні рукави замелькали перед очима дітвака, зіллялися в одно велике колесо, воно крутилося як у сні, а над тим дивом верховодила скрипка"[89].

Це той експресивний (експресіоністський) мазок, що виводить малярство за рамки традиційної просторовости. Ряхтіння „чупринатих голів" та „зрібних рукавів" у колесі танцю, як уві сні, справді демонструє „синтезу" у творі як естетичного, так і філософсько-екзистенційного складників, вписує розмитий рухом мазок у коло з його космічним виміром.

Хоча можливі тут і конкретні аналогії. А. Матусяк припускає, що іконічною основою візії М. Яцкова в новелі „Діточа грудь у скрипці" могла бути сповнена трагічного світовідчуття картина норвезького художника Едварда Мунка „Крик" (1893), яка здобула широке визнання і була літографована. „У тексті українського письменника,— зазначає вона,— відчуваємо літературний відгомін тієї ж експресіоністської вразливости в передачі емоційної атмосфери, що і в творі норвезького художника, який у своєму найголовнішому полотні прагнув передати великий, нескінченний людський крик, його основний екзистенційний стан: біль і тривогу. В Яцкова візіоністським елементом, який справляє враження мунківського крику, є розпачливий, резонансний плач-крик дитини"[90].

[87] Яцків М. Adagio consolante.— С. 30—31.
[88] Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века.— Москва, 1991.— С. 108.
[89] Яцків М. Казка про перстень.— С. 8.
[90] Matusiak A. W kręgu secesji ukraińskiej...— S. 311.

Під таким кутом зору плач дитини в символічній атмосфері твору постає як уособлення невпорядкованого, хаотичного соціуму, ворожого людській особистості, як „танець смерти" (єдиний роман М. Яцкова має назву „Танець тіней").

Новелістична творчість Михайла Яцкова — яскравий вираз сецесійного характеру раннього українського модернізму молодомузівської моделі, в якій була продемонстрована виразна тенденція до мистецького синтезу, здатного передати світоглядні ідеї своєї доби.

Mykola IL'NYTS'KYI

IN THE MAINSTREAM OF SECESSIONISM
(the synthesis of arts in the novels by Mykhailo Yatskiv)

The article analyses the phenomenon of secession, a literary-artistic style in the West Ukrainian cultural process of the late 19th through the early 20th centuries, on both philosophically-esthetic and poetical levels. The author emphasizes the motive of the ethos of suffering and the problem of the synthesis of arts in the short stories by Mykhailo Yatskiv, the secession's principal representative.

Лілія СИРОТА

ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ФУТУРИЗМ ПОЧАТКУ 1920-х РОКІВ
(За матеріалами журналу „Будяк" (1921—1923)

Літературний дискурс, зокрема українського футуризму,— одна з актуальних проблем літературознавчих студій кінця XX — початку XXI ст. Підґрунтям дослідження цієї проблематики стало прагнення вчених показати своєрідність українського аванґардизму загалом і окремих його напрямів, що досягалося через порівняння з особливостями прояву цього культурного явища у країнах Європи й Америки. Футуризм у Східній Україні вивчався не лише як мистецьке явище, а й у зв'язку з різними контекстами — політичним, соціокультурним, психологічним тощо. Виділимо монографію О. Ільницького[1], в якій аналізувалася творчість письменників-футуристів, та працю В. Моренця[2]. Такі дослідники, як Ю. Шерех[3], М. Неврлий[4], Р. Олійник-Рахманний[5], М. Ільницький[6], Т. Салига[7], А. Біла[8] та інші, приділяли менше уваги діяльності українських футуристів.

З'ясуванню особливостей галицького футуризму початку 1920-х рр. не присвячено окремих наукових праць. Риси літературного аванґардизму у Галичині другої половини 1920-х рр. та пізніших років вивчали М. Ільницький, Т. Салига, В. Моренець, А. Біла[9], М. Гдакович[10], зокрема,

---

[1] Ільницький О. Український футуризм (1914—1930) / Пер. з англ. Р. Тхорук.— Львів, 2003.— 456 с.

[2] Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща.— К., 2001.— С. 132.

[3] Шерех Ю. Історія однієї літературної містифікації // Стріха Е. Randodesi. Зозендропія. Автоекзекуція / Ред. Ю. Шереха.— Нью-Йорк, 1955.— С. 251—265.

[4] Неврлий М. Етапи формування західноукраїнської модерної поезії // Благовісник праці: Науковий збірник на пошану акад. Миколи Мушинки.— Ужгород; Пряшів, 1998.— С. 241—254.

[5] Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919—1939 роки) / Передм. Ф. Погребенника.— К., 1999.— 232 с.

[6] Ільницький М. „Між двома війнами...": західноукраїнська та еміграційна поезія 20—30-х років XX століття // Дзвін.— 2005.— № 4.— С. 113—126.

[7] Салига Т. Українська поезія міжвоєння: шляхи і напрями // Салига Т. Високе світло: Літературно-критичні студії.— Львів; Мюнхен, 1994.— С. 5—46.

[8] Біла А. Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрямки.— Донецьк, 2004.— С. 301—303, 307, 315 та ін.

[9] Див. названі раніше праці.

[10] Гдакович М. „Інтебмовсегії" Я. Цурковського як спроба створення авангардного мистецтва у Західній Україні: Збірник праць Науково-дослідного центру періодики / За ред. М. М. Романюка.— Львів, 2002.— Вип. 10.— С. 395—400.

була проаналізована діяльність і творчість В. Гаврилюка та представників інтебмовсегії. Монографія О. Ільницького про український літературний футуризм 1920—1930-х рр., на жаль, не містила ніякої інформації про поширення цього ідейно-естетичного явища у Галичині. Роль сатирично-гумористичного журналу „Будяк" в історії української преси 1920—1930-х рр. досліджувала Л. Сніцарчук[11].

Діяльність і творчість письменників, що ширили футуризм у Львові на початку 1920-х рр., була міцно пов'язана з гумористично-сатиричним журналом „Будяк". Його видавали і редагували Дмитро Кренжаловський, Іван Ліщинський, Лесь Хомик, Юрій Шкрумеляк і Роман Голіян. Автори журналу закликали поетів єднатися навколо „Будяка", відзначали, що в їхньому мистецькому гурті немає лідера, а „обережніші" експерименти називали „незясованим мистецтвом". Захоплення творчістю М. Вороного, який у той час недовго перебував у Львові, опублікування у журналі його гумористичного вірша свідчило, що відомий поет підтримував футуристів.

Оскільки часопис „Будяк" обстоював національні інтереси, не боявся політичних тем, то перебував під строгим цензурним наглядом[12], а його редакторів часто заарештовували[13]. Літературні вечори, які організовувала редакція, були одним із шляхів масового поширення футуристських експериментів[14]. В анонсі одного такого літературного вечора говорилося, що журнал „Будяк" в кав'ярні „Република" у неділю 15 січня влаштовує Великий Помаланчин Вечір футуристів-сміховиків[15]. А ось текст наступного анонсу: „На загальне домагання нашого громадянства, устроює редакція сатирико-гумористичного журнала „БУДЯК", в неділю, 22 січня 1922 р. в салях „Републики" II. Великий Помаланчин Вечір Сміху. Окрім попередньої програми багато преінтересних причинків. Побіда футуризму. „Експрес" збирає зливи оплесків. В інтерпретації найновіща футурист[ська] музична композиція: „Крик живота". (Лише для людей нервово сильних). Вступ виключно за запрошеннями..."[16] У „І-ому Вечорі плачу" 12 березня 1922 р. „в пароксизмі чорної як африканська ніч мелянхолії „Любов козла з бабушкою" брали участь „бандуристи, футуристи, куплетисти"[17]. Як бачимо, автори журналу не боялися виносити свій доробок на сцену і перетворювали вечори поезії на яскраві театральні дійства. Їх чисельність свідчила про успіх. Відомо, що ці заходи відвідували відомі митці, серед яких — актори М. Крушельницький та Давидович[18].

Критика неґативно оцінила літературні вечори „Будяка". Зокрема, його учасників було обвинувачено у несмаку, беззмістовності, їхні одно-

---

[11] Сніцарчук Л. Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20—30 рр. XX ст.: Історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості / Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. Науково-дослідний центр періодики.— Львів, 2001.— С. 49—50.

[12] Державний архів Львівської області, ф. 271, оп. 1, спр. 754, арк. 6; [Конфіската „Будяка"] // Вперед.— 1922.— Ч. 6.— С. 5.

[13] [Будяк] // Там само.— 1921.— Ч. 206.— С. 3.

[14] [І-ий чайний вечір Будяка] // Там само.— Ч. 168.— С. 4; [Вечір плачу Будяка] // Там само.— 1922.— Ч. 56.— С. 4.

[15] [Великий По-Маланчин Вечір Сміху] // Там само.— 1922.— Ч. 3.— С. 4.

[16] [На загальне домагання] // Будяк.— 1922.— Ч. 13.— С. 4.

[17] [Вечір „плачу"] // Вперед.— 1922.— Ч. 55.— С. 4.

[18] [Позір!] // Там само.— Ч. 15.— С. 3; [Чайний вечір] // Там само.— 1922.— Ч. 33.— С. 4. Ініціали Давидовича не встановлено.

активки прирівняно до вуличного гумору, цинічної сатири і загалом зазначено, що творчість футуристів — „нездоровий симптом“, „моральна гниль“[19].

Джерела західноукраїнського футуризму

Про те, що літературні пошуки наддніпрянських письменників, які, незважаючи на важкі воєнні умови часу визвольних змагань, не припинялися у столиці та інших містах і містечках України (назвемо деякі з них — Одеса, Кам'янець-Подільський, Старокостянтинів)*, куди змушені були відступати війська С. Петлюри, П. Скоропадського під натиском більшовиків, а разом з ними і національно зорієнтовані митці, з творчістю яких були ознайомлені галичани, стали могутнім поштовхом до піднесення мистецького, зокрема і літературного, життя Західної України 1920-х рр., писали тогочасні діячі. Першим свідченням активної участи січових стрільців М. Ірчана, Л. Лепкого, О. Бабія, Р. Купчинського в літературному житті Києва, письменників К. Поліщука, Галини Орлівни, графіка П. Ковжуна, що згодом еміґрували на Західну Україну, стали спогади Г. Журби[20], П. Ковжуна[21], Л. Лепкого[22], Р. Купчинського[23] та інших. Згадані вже дослідники історії української літератури з діаспори і зі Львова писали про ці мистецькі зв'язки.

Однак, на нашу думку, крім зовнішнього, стороннього впливу, прищепленню футуристських ідей у Львові сприяло активне місцеве культурне життя, а саме пісенна і гумористична творчість Січових Стрільців. У мистецькому стрілецькому середовищі не було ворожости як до народного, так і до модерного. Стверджувалася перспектива одного і другого у нових умовах. Пісенна і гумористична творчість митців, що воювали у війську УСС, була прикладом визрівання модерного в національному культурному середовищі, яке мало залежне від західноєвропейських модерністських і аванґардистських пошуків.

„Самописні“ або ж машинописні видання стрілецької Пресової Кватири не мали аналогій у Європі. Саме на їхніх сторінках вперше чітко окреслилася тенденція до радикального розриву з тим традиційним розумінням книжки, яке склалося на початку XX ст., а відтак стверджувався новий спосіб передання поетичної та графічної інформації. Маємо на ува-

[19] Весняний „вечір плачу“ // Вперед.— 1922.— Ч. 58.— С. 3.

* Галичани якийсь час перебували на Східній Україні і підтримували близькі взаємини з київськими футуристами, а отже, були добре ознайомлені з найновішими їхніми творами. Це дає нам право розглянути питання про вплив киян на формування аналогічних ідей у західноукраїнській літературі початку 1920-х рр. Письменники-галичани, без сумніву, користувалися інформацією з перших рук і були щиро захоплені футуризмом. Про це свідчить той факт, що після повернення додому вони почали популяризувати творчіть наддніпрянців і практикувати у стилі футуризму.

[20] Журба Г. Від „Української Хати“ до „Музаґету“: (Люди й події) // Слово: Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи / Об'єднання Українських Письменників в Екзилі. Зб. 1 / Ред. кол.: Г. Костюк (голов. ред.) та ін.— Нью-Йорк, 1962.— С. 465, 467.

[21] Ковжун П. Музаґет // Назустріч.— 1934.— Ч. 3.— С. 3.

[22] Лу Лу. Один день у Києві // Громадська думка.— 1920.— Ч. 118.— С. 2—3. Лу-Лу — псевдонім Л. Лепкого.

[23] Купчинський Р. У Києві 1920 року (Одна сторінка споминів) // Слово: Література. Критика. Мемуари. Документи / Об'єднання Українських Письменників в Екзилі. Зб. 3 / Ред. кол.: Г. Костюк (голов. ред.) та ін.— Нью-Йорк, 1968.— С. 437—443.

зі такі періодичні видання Пресової Кватири, як „Червона Калина“, „Вістник Пресової Кватири У. С. С.“, „Самопал“ і „Самохотник“.

У поезії, малюнках, усмішках рукописних або ж надрукованих на машинці гумористичних часописах січових стрільців відтворено найрізноманітніші епізоди з їхнього життя у тилу і на війні. Однак найчастіше друкувалися анекдоти й усмішки з побуту та мистецької праці у час воєнного затишшя. Їхніх авторів цікавило лише сучасне — стрілецьке життя. Опубліковані вірші, лаконічна проза, що сповнені романтичних візій і сатиричного глузування, можемо вважати літературним експериментом за своєю імпровізаційністю, безпосередністю, інколи абстрактністю зображуваного й сконденсованою реалістичною характеристикою дійсности, хоча зовні вони нагадували символістський романтизм, а усмішки — реалістичні оповідки. У час стрілецтва були написані уривки сатиричної поеми Р. Купчинського „Скоропад“[24], яка виділялася своїм незвичайним сюжетом — перенесення героя у майбутнє. Цяпка Скоропад та інші стрільці — головні герої у гуморесках „Будяка“, зокрема у розділі „З оповідань Цяпки-Скоропада“. Цей факт підтверджує правильність нашої думки про сильні місцеві корені футуризму.

Нова культура оформлення журналів, широка орієнтація Січових Стрільців на гумор і сатиру, які давали змогу по-простому глянути на дійсність, показати особливості фронтового життя, висміяти боягузів і ворогів, стала джерелом західноукраїнського аванґардизму і в перспективі переросла у футуристську техніку деструкції.

Філософсько-естетичні підвалини творчости

Друкуючи у журналі ряд редакційних програм віршованою формою, футуристи критично осмислювали роль тих художніх напрямів, які, виникнувши у довоєнний час, розвивалися у модерній українській літературі, вони показували їх безперспективність, обстоювали нову мистецьку програму і особливо гордилися своєю єдністю. У вірші невідомого автора „Тост“ мовилося:

За дружність нашу в нашім колі,
І за братерство, за любов,
Нехай пропадуть смутки, болі,
Ми нині тутъ а завтра в полі,
Бо кожний з нас на все готов[25].

Не забували наголосити на своїй оригінальності: „Новітній трубадур іде, // Хай гине все банальне!..“[26] Л. Лепкий, який друкувався у „Будяку“ під псевдо Швунґ, у вірші „По равті“ з циклу „Карнавалові настрої“ відзначив: „Єсть емоція, єсть нові люди — ну і нерви вспокоюються. Дійсно, що казати, всьо має свою ціль“[27]. У контексті критики суспільства, по-

---

[24] Купчинський Р. Політичні новини з 1925 року: (Уривок з поетичного оповідання „Скоропад“) // Стрілець.— 1919.— № 62.— С. 2.

[25] Тост // Будяк.— 1921.— Ч. 1.— С. 8.

[26] Тарноградський В. Клим Поліщук // Там само.— 1921.— Ч. 13.— С. 3.

[27] Швунґ. По равті: З циклю „Карнавалові настрої“ // Там само.— Ч. 2.— С. 5. Вірш „По равті“ — уривок з фарсу Л. Лепкого „Після равту“. Див.: Ле-Ле. Після равту: Фарса на І дію.— Львів, 1921.— С. 8.— [Театральна б-ка „Русалки“. Вип. IV]. Вірш „По равті“ — уривок з цього твору.

казі його консерватизму і безжурности, ці думки про нові емоції й антибанальність сприймаємо як важливий момент мистецької позиції футуристів.

Однією з філософсько-естетичних основ західноукраїнського футуризму стала загальноєвропейська орієнтація мистецтва на оптимістичну „філософію життя“ Ф. Ніцше, поєднання її із сатирико-гумористичним раціоналізмом, на основі яких творилася власна художня концепція зміни світу і віднайдення у ньому природного, енергійного начала, зокрема і в мистецтві, що було еквівалентним загальнофутуристичному поверненню до примітиву та творенню на його основі образу майбутнього. Орієнтацію на сміх і осуд песимізму розкрито у першому програмному вірші „Будяка“:

А ми на смутку злу годину
Несемо сміх, сердечний сміх![28]

„Сердечний сміх“ розглядався як вияв вільної, не обмеженої рамками творчости. Серед публікацій львівських футуристів знаходимо ще одну заяву про мету їхнього гумору. Так, Лев Лепкий у вірші „Співомовкам“, підтверджуючи зорієнтованість львівських поетів на критику попередніх культурних здобутків і післявоєнної апатії, підтримуючи їхні наміри подолати всі перешкоди до нового життя і показати людину істотою природною, звертався до своїх колег:

Дайте розраду, щирий юмор,
Що понесе той легкий спів,
Щоб хоч коротко — на хвилину
Забути злидні наших днів![29]

Вірш відобразив бадьоро-романтичний погляд поета на життя, впевненість у собі. Сміх, що його Л. Лепкий прирівняв до легкого співу, набуває нового змісту — він такий безпосередній, ненавмисний, „легкий“, що може подолати все, навіть важкість часу, змінити його забарвлення. Дібраний епітет „щирий“ у метафоричному контексті вірша є не лише синонімом правдивого, органічного, а й аналогом оптимізму, жвавого протікання думки і життя. Зауважимо, що оптимізм не завжди властивий будяківцям. 1922 р., коли на Ґенуезькій конференції українське питання не було розглянуте, у творчості львівських футуристів з'явилися песимістичні мотиви. Зокрема, у вірші „Уже забуті“ той же автор сумно писав: „Замовк дзвінкий, безжурний сміх“[30]. Про серйозність сміху зазначено у вірші „Тост“. „Сердечний сміх“, „щирий юмор“ також був еквівалентом „гомону свобідного“ у вірші Л. Лепкого „Співомовкам“[31].

Ідея Ф. Ніцше про постійне повернення митця до життєвого першоджерела і його зображення відбилася у творчості львів'ян. Вони не описували давню епоху, у якій людина жила у природних умовах і ще не на-

[28] Наше вірую // Будяк.— 1921.— Ч. 1.— С. 1.
[29] Співомовкам // Там само.— Ч. 5/6.— С. 2.
[30] З репертуару „Співомовок“: Уже забуті: Циганський романс // Там само.— Ч. 12.— С. 5.
[31] Співомовкам.— С. 2.

вчилася зраджувати та обманювати, чи навіть природу, спілкування з якою сприяє духовному відродженню, а радше у численних розмовних мініатюрах, фіксуючи ту страшну міру підступности, якою сповнена сучасність, упевнено виносили її на поверхню, попереджали сучасників і таким чином спонукали до активних дій. Поети осмислювали теж ідею чину, що свідчило про вплив концепції волюнтаризму на їхню ідейно-естетичну позицію. Ідея чину надавала виразности футуристському прагненню до соціальної зміни світу і людини, зокрема умов праці, побуту. У вірші Л. Лепкого „Миколі Вороному: (З приводу 50-літного ювілею)" читаємо:

Бо не нарікання на долю,
Принесуть волю.
А сильний дух
чин.
Дасть Бог, що слово стане ділом[32].

Загалом, життєва енергія, примітивне, первинне, природне — ключові поняття не лише філософії Ф. Ніцше, а й філософсько-естетичних вчень про відродження, під впливом яких формувалася модерна творчість представників української літератури перших десятиліть XX ст. В історії культури вони поставали в різних модифікаціях, здебільшого у час античности, ренесансу, романтизму, модернізму, які ширили ідеї пантеїзму, віталізму, гедонізму, динамізму тощо. У час модернізму їх осмислювали також К. Юнґ, Г. Берґсон та ін. У розробці власної естетичної концепції львівські футуристи були ознайомлені з цими філософсько-естетичними ідеями, можливо, через функціонування їх у творах модерністів.

Важливе місце у формуванні нового філософсько-естетичного погляду галичан на світ і людину посідало позитивне ставлення до національної літературної традиції з її осудженням політичної залежности митця, суспільної нерівности, застою, кривди тощо. Автори журналу „Будяк" використовували ідеї Т. Шевченка, І. Франка про несправедливість суспільно-політичного устрою, потребу його зміни, частково — поетичний досвід модерністів-декадентів у зображенні внутрішнього світу, ставлення до песимізму. Наприклад, ось як Р. Купчинський у вірші „Колись а нині" використав Шевченкову образність:

„Ріж! Бий! Мордуй! Невіру бісурмана".
Кричать за муром: „Хто такий!"
Наші адвокати!!
І поплили сторіками
Таляри, дукати[33].

Стилізація увиразнювала політичну спрямованість творчости будяківців, їхнє прагнення побачити у тогочасному суспільстві радикальні зміни. Редакція та автори „Будяка" обстоювали політичні ідеї, серед яких го-

---

[32] Лепкий Л. Миколі Вороному: (З приводу 50-літного ювілею) // Будяк.— 1922.— Ч. 12.— С. 7.

[33] Рома. Колись а нині: (За Шевченком) // Там само.— 1921.— Ч. 15.— С. 3.

ловною була думка про здобуття автономії Східної Галичини у складі Польщі. У 1923 р. вони відійшли від злободенної політичної тематики.

Метою авторів журналу було допомогти подолати духовну депресію початку 1920-х рр., що проявилася у байдужості інтеліґенції до громадських і політичних проблем, небажанні думати про майбутнє. Викриваючи хиби, вважали, що виправити їх можна через нове звернення до незаплямленої народної моралі, проповідування здорового оптимізму. Про відмову футуристів від притаманного їхнім сучасникам уявлення суспільних і моральних норм свідчило поняття „вільної любови", яке Лев Лепкий, наприклад, розкривав так:

Тут дискусію виграв вільної любови:
Поблажливість в подружі і воля вбопільна.
Щоби кожна партнерка була в ньому вільна,
Щоб не чула, що тиснуть семейні окови![34]

Галичани запропонували свою призму дійсности — відображення плотського, еротичного начала в людині, і таким чином показ автентичного в ній. У розмовах, вчинках, почуттях, відтворених в анекдотах і підслуханих розмовах, львівські аванґардисти не ушляхетнювали своїх героїв, а, навпаки, огрубляли, знеосіблювали, занижуючи світ високого й прекрасного, і таким шляхом показували внутрішній світ духовно бідної людини. Метою було його виправлення, утвердження нових особистісних чи колективних морально-етичних цінностей, спонукання до активної національно зорієнтованої суспільно-політичної і громадської позиції.

Не менш важливою для зрозуміння ідейно-естетичної позиції Л. Лепкого, К. Поліщука, Р. Купчинського, Д. Кренжаловського, Р. Теодоровича, Р. Голіяна, Софійки Романівни та інших була думка про те, що людина — земна, тому природна, цікава в анекдотичних ситуаціях. Значна увага львів'ян не лише до простих людей, але й до життя визначних діячів. У гумористично-сатиричній формі мовилося про незвичайні мотиви їхніх вчинків, алогізм моральної поведінки і, що цікаво, подавалися свої версії реалізованих або нереалізованих дипломатичних рішень.

Гумор не заважав львів'янам виступити проти романтизму і символізму, ствердити, що вічности немає, а життя складається з безлічі дрібних і смішних моментів. У вірші „Тост" читаємо:

Життя одна зрадливая хвилина.
Найкраща мрія — теж пуста[35].

Заперечуючи ідеї романтизму, автори журналу „Будяк" критикували богемний спосіб життя довоєнних модерністів. Вони вітали тих митців, творчість яких зазнала еволюції, зокрема в напрямі футуризму. Ось як Дмитро Кренжаловський писав про романтиків: „Кождий з вас [...] мав свою годину, в котрій говорив з богами, або цілувався з німфою Каліпсо в акварелі синього світла німбу..." Далі він наголосив на революційності нового мистецтва, підкреслив його широкий розмах і силу та місце футу-

[34] Лу Лу. Реввоєнсонет: Теоріа-практико-поема // Будяк.— 1921.— Ч. 10.— С. 6.
[35] Тост.— С. 1.

ристів у суспільних і культурних змінах: „Нині ви стали революціонерами [...] Головно ви, з буйними чупринами і з махом революціонерів в руках.— Продукуєте цілі маси, що найменше, як польська каса пожичкова марки [...] Ваші поезії мають щось титанічного [...] В них чути, як скреготуть душі і бють обцасами в надутий живіт романтизму“[36].

Західноукраїнський футуризм утверджувався й у полеміці з представниками літературної групи „Митуса“. І хоча митусівці Василь Бобинський, Олесь Бабій, Роман Купчинський і Юрій Шкрумеляк, а також один із редакторів журналу „Митуса“ Павло Ковжун часто друкувалися у журналі „Будяк“, їхня теоретико-естетична позиція та символістська практика, від якої цілковито не відійшли, стала предметом глузування авторів „Будяка“. Незважаючи на осміяння, у цьому журналі В. Бобинський опублікував вірші „Візіт“ і „Сутінь“, написані у традиціях песимістичного романтизму і символізму.

Інші члени групи „Митуса“ друкували у „Будяку“ вірші, що були далекі від символізму, а Ю. Шкрумеляк під псевдо Смик умістив твір під назвою „З весною“, котрий уважаємо програмним текстом футуристів. Автори „Будяка“, вони ж водночас автори „Митуси“, К. Поліщук, Ф. Дудко, а також Л. Лепкий, Д. Кренжаловський, Р. Теодорович, Р. Голіян опублікували колективний гумористично-сатиричний роман „Гарячий лід або діявольська любов турецького паті“ — пародію на невизначену мистецьку позицію митусівців і на поетичні матеріали їхнього журналу, а також на еміґраційне життя. Зокрема, у програмній статті „Від символізму — на нові шляхи“[37], автором якої був Василь Бобинський, вказано на потребу української літератури розвиватися за аналогією до західноєвропейських модерних літературних напрямів, відходити від символізму, еволюціонувати на його основі, повернутися до синтезу мистецтв та до примітиву, зокрема до народної творчости й до широких мас. Ідеї примітиву, колективізму творчости та долання символізму — футуристські ідеї. Однак думка про подальший розвій символізму, а не його відкидання, розвиток мистецтва шляхом еволюції, а не революції — типово символістські ідеї. Крім того, соціально-побутова поезія Юрія Шкрумеляка, пейзажно-імпресіоністична лірика Романа Купчинського, любовна лірика Олеся Бабія, пейзажно-експресивно-натуралістична поезія Василя Бобинського, які не завжди дотримувалися своєї нової практики, твори інших авторів „Митуси“ — Миколи Матіїва-Мельника, Василя Софронова-Левицького, Євгена Яворовського, Андрія Волощака, Антона Павлюка, передруки поезій Дмитра Загула, Юрія Липи, Михайля Семенка, статті символіста і експресіоніста Франсуа Марка, репродукції скульптур імпресіоніста Оґюста Родена, світлини представників українського символізму і неоромантизму Миколи Вороного та Ольги Кобилянської не узгоджувалися з напрямом журналу „Митуса“, і за це критикувала їх редакція „Будяка“. А, наприклад, уміщені репродукції аванґардистської графіки Павла Ковжуна і скульптури Олександра Архипенка, стаття теоретика експресіонізму Людвіґа Рубінера виразно свідчили про спрямованість митусівців до нового і чи не тому більшість авторів „Митуси“ підтримали ідеї журналу „Будяк“.

---

[36] Кренжаловський Д. Поетам // Будяк.— 1922.— Ч. 2.— С. 9.

[37] Бобинський В. Від символізму — на нові шляхи // Митуса.— 1922.— Ч. 1—3.

Будяківці також висміювали зв'язок митусівців і представників літературної групи початку XX ст. „Молода Муза", умістивши у 1922 р. карикатуру під назвою „Редактор малолітньої Митуси з редактором старої Музи в дорозі до малопольських гейш". Очевидно, мався на увазі Степан Чарнецький, який друкувався у „Будяку" під псевдо Тиберій Голубець і брав участь у театральних сценках під назвою „Співомовки".

Роман Теодорович, один з активних львівських футуристів, символістське світобачення порівнював із „псіхопатичною хоробою" під назвою „псіхотранс", про яку у творі „Поетовізіотранси" писав так: „[Вона] [...] полягає на тому, що людина — опанована нею — попадає в транс, який переносить її у світ візій і телепатичних появ, даючи змогу бачити це, чого инші нормальні, непоетичні типи, не побачуть ніколи"[38]. А далі у творчості „Митуси" віднайшов прояви цієї хвороби: „[...] читаю нову збірку ультраніжних поезій загадочної „Митуси", та чую, як під вражінням віршованої музики слова, рветься десь з тіла душа моя і лине в царини абстракту [...] блукає по розпуттю, ненаходячи виходу з блудного лябіринту загадочних проблємів збунтованого мистецтва"[39]. Стефана Маларме, представника французького символізму, він назвав „майстром „штучної штуки", скептичним автором, у поезії якого й у художніх творах часопису „Митуса" постають „мари людей". „Мари не відпускали мене. Підходили настійчиві, нахабні і мучили без кінця і краю",— так розповідав про свій стан Р. Теодорович після читання символістської літератури[40].

Дмитро Кренжаловський, редактор „Будяка", у посланні „Поетам" протиставив творчість представників романтизму і футуризму. Перші, на його думку, розмовляли з богами, цілувалися „з німфою Каліпсо в авреолі синього світла німбу", другі — стали революціонерами і ведуть за собою „цілі маси"[41]. „Ваші поезії мають щось титанічного [...] В них чути, як скрегочуть душі і бють обцасами в надутий живіт романтизму",— далі зазначив Д. Кренжаловський[42].

Критику символізму львівські футуристи розгортали разом із критикою романтизму. Ці дві поетичні системи, а також техніку реалізму вони сприймали двояко: з одного боку, неґативно, тому треба розхитувати ці естетики; з другого — позитивно використовувати їх для відображення непривабливої сучасности. Прикметно, що найрадикальнішими в цьому антиромантико-символізмі були якраз редактор „Будяка" Д. Кренжаловський, найактивніші автори журналу, представники молодого покоління Л. Лепкий, К. Поліщук, Р. Теодорович та ін. Імовірно, над ними менше тяжіла сила тих двох традицій. Вони не підтримали ні романтизму, ні символізму, бо у час поразки визвольних змагань ці світогляди відводили митців від конкретних життєвих проблем. Саме трактування мистецтва як загадкового, непізнаного світу, як насолоди і як служіння красі, містиці видавалося їм блюзнірством. Заперечуючи попередні художні здобутки, незбагненності, самозреченому служінню раз і назавжди визначеній і визнаній ідеї автори гумористичного журналу протиставили не ли-

[38] Теодорович Р. Поетовізіотранси // Будяк.— 1922.— Ч. 2.— С. 3.
[39] Там само.
[40] Там само.
[41] Кренжаловський Д. Поетам.— С. 9.
[42] Там само.

ше концепцію деструктивного гумору, а й ідеологію чину. Якраз сильні своєю здатністю до ґумору й сатири автори журналу „Будяк“ могли, критикуючи, не тільки змусити засумніватися в перевагах модерної культури, а й виправити її, докорінно змінити. Ірраціональність, емоційність, загострена чуттєвість, зосередженість на особистих, індивідуальних переживаннях та настроях, а також песимістичні настрої, пов'язані з важким матеріальним становищем української інтеліґенції за кордоном, відкрито висміювалися, оскільки ці риси мистецтва і песимістичні переживання не мали права увійти в модерну добу.

Реалізм львівського футуризму проявився в естетизуванні буденного, тілесного, низького. Духовне начало людини відходить на другий план і навіть руйнується матеріальною корисністю. В конкретному його представники віднаходили нові емоції, почуття, далекі від тривог, сумнівів, пов'язані з надіями на незалежність. У вірші „Почування“, жанр якого Л. Лепкий визначив як футуріза, читаємо:

Не за красу тебе люблю,
А за Твої ті почування.
Як думаю про них — тоді,
Якось так робиться мені...
Ніяк здавить...
Ах цить!
Досить!
Одні зітхання...
Мої ж ви почування[43].

У земному віднайдено багато моментів неідеального, несумісного красі, застарілого, такого, що потребує виправлення і оновлення. Поцінування земного життя, прагнення його перетворити не привело будяківців до натуралістичних описів або трансцендентальности. Таким чином, вони показали свою незалежність від місцевого символізму і відомих зразків революційної практики західноєвропейських представників футуризму.

Вивищення у львівських футуристів Л. Лепкого, Д. Кренжаловського, К. Поліщука, Р. Голіяна та інших земного, автентичного, примітивного, простого, розмовного — не лише реакція на символізм та імпресіонізм, а й виступ проти відчуження людини від її природности. Публікуючи анекдоти, фейлетони, гумористичні вірші, редакція підтримувала право авторів індивідуально мислити й обирати власну позицію і форму художнього розкриття світу. Пропонуючи читачам наївне, безпосереднє бачення світу, поети виступили проти безтурботного міщанського побуту, піднесли розмовне, щоденне до цікавого, а отже, красивого, однак не до протиставлення його з потворним, як це було у символізмі. Зображуючи земне в реальних відчуттях і ситуаціях, вони інколи вводили символістсько-романтичний пейзаж чи ситуацію, які одразу ж відходили на задній план, ставали штучними, бо не узгоджувалися з конкретикою і гумором.

Загалом, звертаючись до гумору і сатири, західноукраїнські аванґардисти намагалися відвернути сучасників від бездіяльности і пробудити до

[43] Швунґ. Почування // Будяк.— 1921.— Ч. 8/9.— С. 5.

активного життя. Конструктивні завдання творчости проявилися здебільшого у співпраці з символістами, використанні технік романтизму і реалізму, болісному реаґуванні на політичні проблеми й особливо — у надіях на можливість здобуття автономії Галичини у складі Польщі.

Поетика західноукраїнського футуризму

Автори „Будяка", пов'язавши свою творчість зі сміхом, викривали суспільну напругу, дріб'язкову метушню, наївність, застарілі смаки, флірти, корисливість, бездієвість. Загальна настроєвість їхніх творів — оптимістична, що вилилася у поетику симпатії, бадьорости. Автори часто незлосливо акцентували на неґативних рисах характеру своїх сучасників, описували підглянуті ситуації. Постійно гіперболізували й гумористично обігрували такі риси, як самовпевненість, пихатість, неквапливість, псевдовідданість, почуття патріотизму, загалом — існування українців у польському середовищі.

Як поети Лев Лепкий, Роман Купчинський, Клим Поліщук та інші аванґардисти не могли не зазнати впливу творчости представників української літератури XIX і перших двох десятиліть XX ст. Експериментуючи у формі, вони використовували художні елементи різних стилів, стилізованою мовою характеризували свій час і водночас руйнували попередній художній досвід. Вони наслідували твори Т. Шевченка, І. Франка, Олександра Олеся, галицьких модерністів. Наприклад, у розділі „З листів до редакції" читаємо:

Ти поїхала й мене покинула.
І жаль несеться за тобою,
Як плач беріз. І море сліз.
Море, не ріки! І так на віки.
А ти поїхала й покинула...[44]

Деякі твори, у яких застосовано стилізацію, близькі до романсової лірики з властивою їй безпосередністю почуттів. Наприклад, частина віршів із „Співомовок" Р. Купчинського мала підназву „циганський романс", „чардаш". Формою їхні вірші також часто нагадували українські народні пісні.

Левко Лепкий у „Будяку" опублікував кілька уривків із своїх віршованих „Співомовок", які засвідчили те, що традиційна поетика може по-новому використовуватися у модерній літературі, зокрема й у футуристських візіях. У Л. Лепкого, наприклад, романтичні описи вводилися для демонстративного посилення ліризму, підкреслення дріб'язковости дій героїв, а пісенний ритм — для мелодійного відтворення складного світу почуттів. Так, у вірші з репертуару „Співомовок" „Весняні сни", опублікованому 1921 р., ліричний герой не зауважує приходу весни, бо у нього хтось вкрав кохану дівчину. Ми бачимо, як дисгармонія одного світу впливає на сприйняття іншого. Вірш з цієї ж серії під назвою „Уже забуті" близький до декадентської художньої літератури. Його метою було правдиво відтворити песимістичний настрій у тогочасному суспільстві і тим самим виділити правильність свого прагнення до духовного оновлення. Як бачимо, на сторінках „Будяка" стилізація і навіть епігонство легко

[44] [З листів до редакції] // Будяк.— 1921.— Ч. 13.— С. 6.

зживалися з новаторськими тенденціями. Це поєднання нового з уже добре відомим, заяложеним не було випадковим, адже відповідало футуристській ідеї механічности творчости.

У поезіях частини авторів „Будяка" з'являється типово романтичний розлад з дійсністю — щось бракує сучасному світові, щось не дає йому бути ідеальним. Природні бажання людини — цікавість, пристрасть, прагнення до волі — виходять назовні й допомагають побачити всі дисонанси. У вірші Р. Голіяна, який ховався під псевдонімом Chat noir, „У балевій салі" змальовано два світи — світський безтурботний і тюремний трагічний. За зовнішньою простотою описуваних моментів життя криється думка: відмовившись від соціального добробуту і душевного спокою, герої — „Братьчики сумненькі // Волі дожидали"[45]. Автор називає їх „наївними фантастами", оскільки, на його думку, свободу треба здобувати, а не чекати на неї.

Найчіткіше футуристська зорієнтованість на деструкцію, в основі якої лежали контраст, антитеза, порівняння, проявилася у суспільно-політичній темі, присвяченій міжнародним відносинам, становищу в Галичині. У творах журналу пафос визвольних змагань — героїка, боротьба за національну незалежність, патріотизм — зникають під руйнівним впливом меланхолії, зневіри, збайдужіння і банальности. Прояви їх брали на глузи, і таким чином руйнувався „позитивний" образ сучасности.

Хрунівство, підлість — і народню зраду,
Наївність, смішність — голови пусті,
Амбітну буту — і партійну зраду
Беруть на муки колючки мої,—

так писав про мету своєї творчости Ю. Шкрумеляк[46]. Перераховуючи темні сторони тогочасного політичного життя, він ще раз підкреслив непримиренність будяківців до тогочасного порядку.

Образ політичної сучасности творився через сміливе звернення до найрізноманітніших проблем, а також шляхом поєднання політичного з інтимним та побутовим, показу викривленого сприймання героїки, неглибокого бачення суперечностей доби. Псевдопатріотизм, роз'єднаність політичних сил, чвари, марнослів'я політиків і бездієвість широкої громадськости змальовані у творах Л. Лепкого „Льойд Джордж", М. Кокольського „На вічну пам'ять „Вістникові", „Патріот", Р. Голіяна „На базарі", К. Поліщука „Емігрант", Омікрона „Політколяда" та ін. Твори львівських футуристів оригінальні не лише тематичним і образним вирішенням, а й виведенням антуражу, обставин дії героїв — гамірної атмосфери вулиці, кав'ярні чи салону. Так, знані політики, редактори, митці, серед яких Лойд Джордж, О. Назарук, М. Яцків, М. Вороний, групи „Молода Муза", „Митуса" та інші, з'являються у цих місцях у момент осмислення недавно ухваленого рішення на міжнародних нарадах, під час відпочинку, на зустрічах із друзями, у в'язниці тощо. Часто автори „Будяка" писали про міжнародну конференцію в Ґенуї, голод у Східній Україні. При

[45] Chat noir. У балевій салі // Будяк.— 1921.— Ч. 18.— С. 4.
[46] Смик. З весною // Там само.— Ч. 3.— С. 1. Смик — псевдонім Ю. Шкрумеляка.

мінімумі метафоризму, часто стилізуючи відомі поетичні зразки, львівські поети на цій основі творили ориґінальний невеликий сюжетний вірш політичної тематики, у якому головними були реальні події та герої.

Загалом автори „Будяка“, віддавши перевагу гумористичній діалогічній прозі і невеликим віршам, часто поверталися до одних і тих же чи подібних політичних проблем, чоловічих і жіночих образів. Бо вони — ознаки і втілення політичної недалекоглядности, суспільної байдужости, які треба подолати, а отже, докорінно змінити ментальність людини, визволитися від політичних чи побутових стереотипів. Міжнародна тематика, діяльність польського уряду, внутрішньопартійні суперечки — це найбільш непіддатний навіть для футуристської творчости предмет зображення. Однак у поєднанні з гумором ці теми міцно увійшли у західноукраїнську аванґардистську літературу.

Предметом уваги будяківців була і західноукраїнська дійсність. Образи вечорниць, карнавалу, світського балу — одні з небагатьох, з допомогою яких львівські поети розкривали своє бачення не лише конкретних, а й усезагальних проблем: непостійність світу і людини, брак у зовнішньому бутті порядку і злагоджености. Вони — символи хаотичного, постійно змінного природного і цивілізаційного життя. Герої, учасники цих дійств,— молоді й зрілі панночки, кавалери, колишні січові стрільці, дружини, які зраджують чоловіків,— цікаві своїми видумками. Вони часто нещирі з близькими людьми, грають роль закоханих, патріотів. Смішні ситуації, в яких опиняються, розкривають низькість їхніх бажань, мрій. Виділимо вірші Л. Лепкого „По равті“, „Карнавал“, Р. Голіяна „У балевій салі“, „Гулли-гуляли“, Р. Теодоровича „З карнавалових настроїв“, Ю. Шкрумеляка „Карнавал“, Лесика „Кінець карнавалу“. Образ львівської кав'ярні — складний. З одного боку, він, як і образ карнавалу, стає символом гамірного життя, життя уві сні, з другого — характеристикою „лінивої важкої атмосфери“, духовної порожнечі.

Виправдана антитеза ідеального і реального сприяла чималому спрощенню зображуваного. Прийом романтичного контрастного показу найчастіше використовувався у зображенні внутрішніх переживань та інтимних потягів непримітного героя. Гумор у такого роду описах спонукав глибше замислитися над долями людей. З його допомогою критикувався спосіб життя, зведений до „кав'ярняного“ існування. З допомогою реалістичного портрета виводився образ недолугого сучасника, як-от у вірші М. Кокольського „Красуні з провінції“:

І так якось між юрбою
Все блукаєш самотою,
І про лицаря все сни.
Та я шепчу лиш на ушко:
Намалюйся краще душко,
Бо вже видно морщини...[47]

М. Кокольський висміяв дівчину, яка шукає ідеального чоловіка для подружнього життя. Вона самотня серед своїх товаришок. Автор дає їй по-

[47] Коко М. Красуні з провінції // Будяк.— 1921.— Ч. 7.— С. 4.

раду цього не робити. Вірш „Красуні з провінції" — своєрідна критика романтики, ідеалізму і маніфест тілесних бажань. В інших творах М. Кокольського, наприклад, „До С..." висміюється романтичний „чар", пригоди героїв неминуче закінчуються несподіваною реалістичною розв'язкою. Естетика „гарненького", „миленького" руйнується і у віршах Ю. Шкрумеляка.

Тема нерозділеного або ж незнайденого кохання часто варіюється у футуристів. Поети розповідають про даремність жіночих зусиль, а чоловіків, які не зводять поглядів з міських красунь, показують нещасними. Останній рядок наведеного уривка „зламав" як мелодійний ритм усього вірша, так і його романтичний зміст. Реалістичне відтворення сучасности більше проглядається в останніх рядках вірша, коли треба привідкрити справжню мету відносин і вчинків людей, їхні характери. Цей прийом часто використовував М. Кокольський. Він, як і Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк, В. Бобинський та інші автори „Будяка", не відмовлявся цілковито від традиційних форм віршування. Їхня поезія здебільшого характеризувалася точною римою, однаковою довжиною строфи. Ми не бачимо складних метафор, звукопису, однак наявність діалогів зумовила потребу в обірваних або коротких реченнях.

Урбаністичні мотиви характерні для творчости молодих львівських поетів. Саме у них найвиразніше проявилося прагнення до експериментування. Павло Ковжун 1922 р. умістив у „Будяку" одну із своїх графік „Околиця", у якій зобразив багатоповерхові будівлі нового Львова. Ці одноманітні, архітектурно бідні, зеленого кольору споруди — символи майбутнього. Олександр Копровський у вірші „Львів у грудни" створив урбаністичний пейзаж з антиестетичними асоціаціями:

Зачорнохмаривсь небозвід
І оловом повис над Львовом
А звідти
Сиплеться білая мука,
Яка
Перетворилася в грязюку[48].

Заниження звичних поетичних характеристик зимової пори викликане метою показати природу в стадії розкладу, її перетворення на землі в негарне. У цьому вірші також свідома гра на різних кольорах — поєднанні похмурого і світлого. Світлий образ — „біла мука" (сніг) — незвичний, такий, який ще ніколи не траплявся в описах зимового пейзажу. У вірші „Львів у грудни" помітний збіг верлібрової ритміки із змістом.

За жанром цей вірш — футуриза. Цей жанр постав для передання незвичайних станів природи, що спостерігаємо у вірші О. Копровського, а також складних життєвих випадків. Щоб візуально точно передати характер героя і середовище, в якому він перебував, інші футуристи руйнували фонетику, синтаксис, морфологію, великого значення надавали різним ритмам. У вірші Романа Теодоровича „Праця" (автор визначив його жанр як футуристична імпровізація) на перше місце виходить прагнення автора підшукати візуальний еквівалент своїм враженням. На його думку, праця для добра краю може бути тиха, що передають короткі емо-

[48] Копровський А. Львів у грудни: (футурнастрої) // Будяк.— 1923.— Ч. 1.— С. 7.

ційно спокійні рядки першої половини вірша. Несподіваний повтор букви „о“ покликаний передати крик-трагізм. Друга половина твору відтворює надміру галасливий прояв громадської праці. У вірші, крім звукового ефекту, маємо і конкретне позначення різних ставлень до праці. Це епітети „сильна“, „тиха“, „осторожна“, „національна“, „універсальна“ та інші. Далі посилюється роль непрямого звуконаслідування: важкість праці передається словами „бетон“, „нива стон“, „150 — басів“, надзвичайно короткими рядками, один з яких складається спершу з однієї букви „о“, а потім з шістьох букв „о“, частки „бо“ як відгомону попередніх звуків і як незакінченого, мовби обірваного пояснення. Ці три рядки покликані передати голосіння, оскільки покарання за працю на благо народу неминуче в умовах польської дійсности.

У вірші „Праця“ рядки, частини слів змістовно не зв'язані між собою. Це викликано різними почуттями, які потрібно передати поетові. Автори „Будяка“ любили користуватися ніби розрубаними словами, фразами і їх незвично поєднувати. Для прикладу повністю зацитуємо вірш Р. Теодоровича „Праця“:

А праця та
Сильна
Юк бетон або
нива стон
А щоб не було лиха
Тиха
О
Оооооо...
бо.
Тиха має бути кожна
Праця осторожна
Національна
Універсальна
Нагельна однак як шепіт
150 — басів
Грубих діячів
В підземеллях інтриґі
З мамаличґі...[49]

У віршах львівських футуристів також відтворено більшовизм на Східній Україні. Зокрема, Левко Лепкий у журналі „Будяк“ надрукував футуристський вірш „Реввоєнсонет“, жанр якого визначив як „теоріа-практико-поема“. У цьому творі наявна революційна атрибутика, тож написаний він, без сумніву, під впливом київських аванґардистів і, можливо, ще у час перебування львів'ян у Києві. Поетика „Реввоєнсонету“ увібрала чи не всі особливості наддніпрянського футуризму. Тут і революційний героїзм, і ідея вільної любови, і зневага до жінки, цинізм і безстережність у ставленні до культурних набутків і навіть до програми партії, енергійна інтонація тощо. Зацитуємо цей віш повністю:

[49] Теодорович Р. Праця: (Футуристична імпровізація) // Будяк.— 1922.— Ч. 3.— С. 7.

Зложив жінці цілунок один, другий, третій
І полетів на мітинг і до товариства,
Де промовців кричало, ревіло більш триста.—
Вертаючи, забавився в „Рев комітеті".
Тут дискусію виграв вільної любови:
Поблажливість в подружжі і воля вбопільна.
Щоби кожня партнерка була в ньому вільна,
Щоб не чула, що тиснуть семейні окови!
По дорозі стрінув ще товаришку Ніну,
Суджену, Остапову, йшла кудись з Іваном...
— Щож, подумав, це певно так на переміну.
Кінчаєтьея дівоцтво любовним пеаном...
Оправдав це; тимчасом в хаті свою любу Ліну
Застав на поцілунку — з якимсь Донжуаном...
І викинув програму і „літературу"
А жінці та гостеві понадтягав шкуру![50]

Серед футуристської прози у журналі виділялася мініатюра Софійки Романівни під назвою „Фраґмент". Вона складалася з численних називних речень з одного слова, кожне з яких закінчувалося трьома крапками; монологу про особливості футуристської творчости („Пишу... Слова без сенсу — сенс без слів... Пишу... Крапки й слова..."[51]), розмови про нові пошуки загалом.

Крім футуризи (у цьому жанрі також практикував Ю. Шкрумеляк під псевдонімом Швунґ) і теорії-практико-поеми, автори журналу „Будяк" витворили і такі жанри: „мело-оперетка", політколяда, „нарис олівцем", імпровізація, футуристична серенада, не цуралися анекдоту, оповідання. Часто до назви вірша додавали примітку „Автентичне".

Про прагнення львів'ян відійти від поетичних зразків київського футуризму свідчили опубліковані у „Будяку" пародії на ті вірші його представників, котрі виділялися особливим зміщенням смислових планів, абстрактністю, можливо, й бідною образністю. Ось один з таких творів:

Засплінивсь до одчаю.
Чаю.
Семенка читать стану.
тану!
ану!
ну!
Позіхаю.
хаю.
аю!
ю.
Сплю[52].

[50] Лу Лу. Реввоєнсонет...— С. 6.
[51] Софійка Романівна. Фраґмент // Будяк.— 1922.— Ч. 4/5.— С. 12.
[52] Р. З футуристичних настроїв: Пародії на вірші Семенка (За О. Копровським в „Їжаку") // Там само.— 1921.— Ч. 18.— С. 5.

Виникає питання: цей вірш — приклад суперечностей у середовищі львівських футуристів чи, навпаки, їхньої міцної зорієнтованости на витворення власної форми футуризму? На перший погляд може видатися, що відповіддю є перше припущення, адже багато творів „Будяка", аналізовані окремо від свого контексту, мало що можуть розповісти про футуристичну орієнтацію галичан. Виникає ще одне запитання: можливо, поєднання аванґардизму і національної класики видавалося їм більше грою в аванґардизм, а насправді існувало старе культурне самоусвідомлення, яке не вважало себе вичерпаним і шукало пристосування до зміненої дійсности? На основі проаналізованих у нашій статті футуристських віршів будяківців і цього конкретного прикладу виступу проти київського футуризму вважаємо, що друге — зорієнтованість на витворення власної форми футуризму — домінувало.

У „Будяку" 1922 р. опубліковано початок великого прозового твору під назвою „Гарячий лід або діявольська любов турецького паті", жанр якого визначено як „колективний роман". Авторами надрукованих глав роману були Ф. Дудко, Р. Голіян, К. Поліщук, Д. Кренжаловський, який уміщував свої твори як під власним прізвищем, так і під псевдонімом Д. Дмитренко[53], Л. Лепкий. В анонсі третього числа також заявлено про участь у цьому задумі С. Чарнецького, В. Бобинського і П. Ковжуна. У „Передмові" до роману Ф. Дудко зазначив, що задум написати великий гумористично-колективний роман — приклад єдности львівських футуристів. А далі так визначив композиційно-сюжетні особливості твору: „Кожна глава роману пишеться самостійно кожним окремим автором. Кожний автор бере все те, що вже написано, і творить щось своє не знаючи куди повернуть його і заведуть його героїв ті, що будуть писати після нього"[54]. Цьому роману притаманні ірраціональність, повторення сюжетів, виразний ліризм, містика, використання як прийому спогадів. На хаотичний, еклектичний його характер вказували і незвичайні драматичні колізії, пригодницькі ситуації, мандри, екзотика. Якщо перші частини здебільшого були пародією на творчість представників літературної групи „Митуса", які на практиці не зуміли цілковито відійти від символізму, хоча цього прагнули; менше розповідали про особливість життя української інтеліґенції під Польщею, то в четвертій — розкрито трагізм перебування українських еміґрантів за кордоном, а сам твір стає трагічно-сатиричним образом пошуку кращого життя. Герої шукають свій ідеал у чужих краях, а щастя поряд — в образі прекрасної та гармонійної душею Марічки.

Поети „Будяка" пародіювали народні, переважно стрілецькі, пісні, думи. Це був ще один шлях до творення нових форм. Вони надавали цьому прийомові великого значення — як правило, він став для них одним із шляхів розкриття трагедії фанатизму. Митці навмисно знижували високі матерії, демонстрували застиглість форми. Останнє виявилося у віршах невідомого автора „Ой був собі лицар з моркви, кінь буряковий...", Л. Лепкого „Танцювала риба з раком", Р. Голіяна „З репертуару „Співомовок". Пародії „Ой був собі лицар з моркви..." притаманна ще й виразна де-

---

[53] Див.: Сніцарчук Л. Українська сатирично-гумористична преса...— С. 51.

[54] Колективний роман. Гарячий лід або діявольська любов турецького паті: (Роман цілком нечуваний, але правдивий) // Будяк.— 1922.— Ч. 4/5.— С. 5.

струкція поетичної мови. Не можемо сказати, що у вірші порушено синтаксичні зв'язки, радше метафоричні, і весь цей твір є пародією на складне асоціативне мислення. Автори „Будяка“ відчули потребу і можливість по-новому використати „пам'ять“, яку зберегла у собі народна пісня. Як новий функціональний елемент футуристської поетики пісенна стилізація і пародія стала складовою їхніх творів. Її використовували нетрадиційно, з протилежною функцією. Це був приклад свідомої спроби відчуження тематики і техніки аванґардистів від традиційної і модерністської літератури.

* * *

Після поразки визвольних змагань українського народу на початку 1920-х рр. західноукраїнська інтеліґенція вирішувала одну з важливих проблем духовного життя — проблему національно-культурного піднесення краю. Аванґардні ідейно-естетичні пошуки львів'ян якнайкраще засвідчили успішну реалізацію цього наміру. Діяльність і творчість західноукраїнських письменників, згуртованих навколо політичного сатирично-ґумористичного журналу „Будяк“,— оригінальний прояв футуристських пошуків в українській літературі. Поети зверталися до гумору й сатири, щоб епатувати міщанські смаки, викривати псевдоцінності, „перелицьовувати“ класичні жанри тощо. Своєю активною мистецькою і громадською позицією митці радикально змінювали письменницьке середовище Львова після війни. Серед широких верств населення футуристи стали „своїми“, оскільки були цікаві громадськості не лише новою художньо-естетичною орієнтацією, а й близькістю своєї творчости до проблем часу. Їм вдалося уникнути тематичних табу, встановлених романтизмом і символізмом. Звернення до усмішки, анекдоту, витворення нових і пародіювання старих жанрів допомагало долати впливи авторитетних письменників. Критикуючи сучасність, львівські футуристи зуміли показати здоровий оптимізм свого народу.

Liliya SYROTA

THE WEST UKRAINIAN LITERARY FUTURISM OF THE EARLY 1920s (AS BASED ON THE MATERIALS OF THE JOURNAL „BUDIAK“, 1921—1923)

The author studies futurism, one of the most important and little known directions in the West Ukrainian literature of the inter-war period. Its representatives, L. Lepkyi, K. Polishchuk, D. Krenzhalovs'kyi, R. Kupchyns'kyi, R. Holiyan and others, united in the early 1920s around the journal „Budiak“ and combined the futurist practice of destruction with humor and satire. The sources of L'viv futurism and its philosophical, aesthetical and political features are also elucidated in the article.

Яна ПАРТОЛА

ІСТОРИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ГНАТА ХОТКЕВИЧА — НЕОСВОЄНИЙ МАТЕРИК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

„...Поки що п'єси Гната Хоткевича — одна з неосвоєних terra incognita нашої драматургії“.

Валерій Шевчук

В історії театру чимало прикладів, коли високохудожні, сценічні за своєю суттю драматичні твори залишалися лише літературною пам'яткою або до їх відкриття і сценічного прочитання доходило, незалежно від тематики й актуальности, кількома роками, навіть десятиліттями пізніше, ніж вони були створені. До таких творів належать п'єси Г. Хоткевича. Драматург багато уваги приділяв сценічності своїх п'єс, враховуючи власний режисерський досвід, відчайдушно прагнув побачити їх на сцені, однак більшість з них не має сценічної історії, хоча ще з часу появи перших його творів і донині критики, рецензенти, дослідники говорять про бажання бачити їх на кону і можливість втілити засобами експериментального театру. На це існують, крім інших, суто об'єктивні причини — драматичні твори Г. Хоткевича переважно не були надруковані, а отже, залишалися не відомими постановникам.

Драматургічна спадщина Гната Хоткевича, яка налічує понад 30 п'єс, переробки і переклади,— явище досить оригінальне і самобутнє. До певної міри вона була відображенням тих естетичних і світоглядних зрушень, мистецьких пошуків, що спостерігались в українській драматургії на початку XX ст. Шлях Хоткевича-драматурга проліг від модернізму через романтичний етнографізм до „оновленого“ реалізму. Свою творчість він розпочав з психологічного драматичного малюнку і завершив монументальною історичною тетралогією, охопивши широкий діапазон тем: звертався до пізнання психіки людини, її душевного стану, відгукувався на соціально-політичні проблеми сучасности, сягав глибин народного світосприйняття, завзято цікавився визначними історичними постатями і подіями „давно минулих днів“. Щодо жанрового спектра, то Г. Хоткевич тяжів до драми, плекав задум трагедії і, здається, не залишив комедій, крім хіба що п'єси гуцульського циклу „Прахтикований жовнір“ та п'єси за мотивами творів В. Шекспіра „Втішна і чудова комедія про сера Джона Фоолстефа“. На особливу увагу заслуговують його п'єси-хроніки, аналогів яким в українській драматургії не було. На новому рівні розробляв він історичну тематику.

Історичний жанр відігравав провідну роль у літературній творчості та науковій діяльності Г. Хоткевича, а історія була його улюбленим джерелом тем. „Чомусь дістав замилування до історії і мріяв про історично-філологічний факультет. Але свідомо не пішов до нього [...], а воно, як виявилось потім: жени природу в двері, а вона влетить у вікно,— і я працював все життя в галузі історії"[1],— напише Г. Хоткевич в автобіографії 1928 р. Його потяг до історії був непереборним, а підхід до висвітлення історичних явищ і подій професійним. Крім наукових праць з історії театру, музики, літератури, етнографії, краєзнавства, Г. Хоткевич написав ряд суто історичних досліджень. Саме в творах історичної тематики він сягне справжніх висот художньої й літературної майстерности — як у прозі — „Камінна душа", „Довбуш", „Берестечко", так і в драмі.

Драматургічна спадщина Г. Хоткевича налічує чимало задумів історичних п'єс — „Рогнідь", „Довбуш", „Молодий Криштоф", „Святополк окаянний", „Пристрасти", „О полку Ігоревім", „Декабристи", „Етапи", „Богдан Хмельницький", інсценізація „Чорної ради" П. Куліша, переробка „Верховинців" Ю. Коженьовського. Створюючи історичні драми, автор прагнув досягти історичної достовірности, проводив попередньо глибокі дослідження, детально вивчав історичні першоджерела. У цих творах Г. Хоткевич ішов тим же шляхом стильових пошуків, який був визначальний для усієї його драматургії: від надмірно натуралістичного зображення в ранній драмі „Пристрасти" (1900), через етнографічність та героїко-романтичні мотиви в „Довбуші" (1909) (хоча сам автор романтичне зображення п'єси вважав за хибу свого твору) до багатошарової реалістично-психологічної тетралогії „Богдан Хмельницький" (1929), а п'єса „О полку Ігоревім" (1926) наскрізь просякнута образною символікою.

Першою серед історичних драм Г. Хоткевича вважається драма „Пристрасти", написана під час гастрольної подорожі автора по Україні у складі хору М. Лисенка. Драма була надрукована щойно 1904 р., що дало підстави датувати її цим роком. Хоча у розділі хроніки „Літературно-наукового вістника" за 1900 р. (т. 12, кн. 10) повідомляється про заборону австрійської драматичної цензури виставляти п'єсу в театрі. Того ж року автор подав драму на конкурс комісії для оцінки українських творів, про що також сповіщав ЛНВ. Думки щодо п'єси серед членів комісії розійшлися, і вона була ще раз зачитана безпосередньо на засіданні, після чого одноголосно визнано: „Драма „Пристрасти" як історико-побутова картина відносин молдаван і українців вправді цінна задля своїх літературних прикмет, одначе умовам конкурсу не відповідає"[2].

Для сюжету свого твору автор обирає маловідому сторінку українсько-молдавських відносин часів Петра І. В основу конфлікту покладено складні міжнаціональні взаємини, патріотичні й вільнолюбні почуття двох сторін. Але їхнє нереалізоване прагнення до свободи, гнів, викликаний утисками національної гідности, спрямовується, на жаль, один проти одного і виливається у криваву ворожнечу. Складні взаємини двох ворожих

---

[1] Хоткевич Г. Моя автобіографія // Хоткевич Г. Твори: У 8 т.— Харків, 1928.— Т. 1.— С. 3.

[2] Коцовський В. Комісія конкурсова для оцінки руських сценічних творів: [Про драму „Пристрасти" Г. Хоткевича]: Хроніка // Літературно-науковий вістник.— 1900.— Т. 11.— С. 129.

спільнот позначається і на особистих стосунках та почуттях героїв, руйнуючи кохання між дочкою молдаванки і сином старого козака-українця. Конфлікт досягає трагічної розв'язки — руйнівного нападу на село татарського війська.

Далеко не все бездоганно в цій ранній п'єсі драматурга. У ній гарна мова і великі, подекуди затягнуті монологи і діалоги, сильні, колоритні образи (як старої Маріори — „рідної матері" молдаван) і недостатньо мотивовані їхні вчинки. П'єса має виразне героїко-романтичне забарвлення, але любов автора до ефектів виявляється у грубих натуралістичних формах. Написана нібито в традиційній манері української класичної драматургії, драма насправді справляє враження неґативного пережитку доби М. Старицького і М. Кропивницького. І критик „Киевской старины", постійний опонент Г. Хоткевича Сергій Єфремов не перебільшував, написавши щодо натуралізму цієї драми — „кривава винахідливість Г. Хоткевича не знає меж"[3]. Але за всім цим проступають риси, які, удосконалившись, визначатимуть драматичний характер і стануть головним надбанням історичних творів митця: потяг до епічности, зображення конкретних подій на широкому соціально-історичному тлі, напруженість дії і ретельна розробка масових сцен, з допомогою яких автор відтворюватиме картини історичної дійсности. Недовершеність, художню слабкість свого твору юнацьких років визнавав і сам автор. „Ви отсе повідомили мене, що видрукувані мої „Пристрасти",— писатиме він у листі від 1904 р. до В. Гнатюка.— Ну, що ж — видрукували, то нехай уже буде так, але могла б редакція, перш ніж друкувати, спитати мене, то я попрохав би не давати до друку цієї речі [...] ся річ дуже слаба, і я думав, що її немає вже на світі, чому був радий"[4].

У дальших п'єсах історичної тематики Г. Хоткевичу не просто вдалося подолати труднощі жанру, він зміг надати йому особливого звучання і незвичної, нетрадиційної форми вирішення, створити власний неповторний стиль. У минулому драматург шукав коріння духовости, культурної традиції, джерела народної самосвідомости. Одним із животворних джерел його творчости стає Київська Русь. Драматичні твори про староруські часи — „О полку Ігоревім" та „Рогнідь", написані в Галичині, були своєрідним творчим експериментом драматурга. Він зробив спробу написати „живі речі мертвою мовою", тобто старослов'янською. „Сиджу тепер за досить оригінальною роботою: пишу драму (з кінця X в.), але слов'янщиною. Звичайно, ужити цілком характер мови наших древніших пам'ятників було би трудно через те, що тоді се було би мало зрозуміло. Тому я стою перед завданням найбільше зберегти характеристичних рис пам'ятників найдревніших, але рівночасно внести життя в діалоґ, щоби дієві особи робили враження живих людей"[5],— так сформулював нелегкі завдання, поставлені перед собою, автор у листі до професора Кирила Студинського. У цьому ж листі він просить дати йому граматику і ще дещо з підручників з мови, що свідчить про серйозність його задуму.

---

[3] Ефремов С. Литературный Бонавентура: (Заметки читателя) // Киевская старина.— 1905.— Кн. 4.— С. 101.

[4] Хоткевич Г. Листи до В. Гнатюка.— Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 309, оп. 1, спр. 2284, арк. 9.

[5] Хоткевич Г. Листи до К. Студинського.— Там само.— Ф. 362, оп. 1, спр. 408, арк. 9.

У 1908 р. Г. Хоткевич закінчує п'єсу „Рогнідь", протягом 1910—1912 рр. працює над драмою „О полку Ігоревім". В особистому архіві письменника зберігся унікальний примірник рукопису драми „Рогнідь", зроблений у вигляді книжки. На обкладинці малюнок — рука, що тримає царську корону, неначе на голові, і назва твору стилізована під старослов'янські літери. Перед кожною дією автор подає, також стилізованим шрифтом, цитати із стародавніх рукописів. Ці цитати дуже цінні тим, що показують, як кілька речень зі стародавнього літопису дали поштовх авторській фантазії й втілились у драматичній формі. В основу сюжету покладено літописну оповідь про сватання Ярополка і Володимира до дочки князя Святобора Рогніді. З невеликої фрази, яку донесли нам сторінки рукопису,— відповідь Рогніді: „Не хочу розбути робічича*, лиш Ярополка хочу" народжується драматичний конфлікт. Автор прагне відтворити атмосферу середньовічної Руси, яку роздирають постійні міжусобні війни, княжі суперечки, боротьба за першість. І в центрі цієї боротьби, політичних конфліктів двічі опиняється Рогнідь. Перший раз ще зовсім юною вона змушена, підкорившись дипломатичному рішенню княжої ради свого батька, погодитися вийти заміж за Ярополка. Другий — уже бувши дружиною Володимира, який узяв її силою, стає знаряддям боротьби у руках супротивників чоловіка. Зображуючи соціально-історичне тло, світосприйняття русичів X ст., автор передає один із головних суспільних конфліктів — боротьбу християнського і поганського світів. І в цьому плані образ Рогніді несе важливе смислове навантаження — саме через нього автор подає зіткнення двох світів. Рогнідь не приймає християнства, хоча є дружиною хрестителя Руси, й навіть під загрозою смерти не йде на вмовляння ченця змінити свою віру. Ця ж лінія стає однією з головних і в драмі „О полку Ігоревім", події якої у часі більше віддалені від прийняття християнства, але вплив язичництва, його міцна укоріненість у людській свідомості, звичаях і обрядах, повсякденному житті ще дуже сильні.

Та в такому „мовному одязі" п'єси виявились непридатними для сценічного втілення, і, відчуваючи це, Г. Хоткевич робить переклад українською мовою. Проте п'єси, крім того, були перенасичені історичним матеріалом, малосценічні, діалоги тяжіли до розповідної манери, а натуралістичне забарвлення деяких сцен порушувало художню цілісність і стилістичну рівновагу творів. Це усвідомлював і сам автор. Він повертається до свого задуму вже у 20-ті роки XX ст. і робить другу редакцію п'єси „О полку Ігоревім". Вона вийшла окремим виданням у видавництві „Рух" 1926 р., а згідно з повідомленням Вищої науково-репертуарної ради Головполітосвіти НКО УРСР була дозволена до постановки ще 1925 р. Появу п'єси Г. Хоткевича високо оцінив О. Білецький, який виділив її першою у своїй рецензії „Новини драматичної літератури": „Його твір — складна мозаїка зі „Слова о полку Ігоревім", літописних оповідань, казань і повчань, зі всієї давньої письменності, знаної драматургом не менше за першого-ліпшого спеціаліста. Зі смаком і запалом художник-реставратор відтворив яскраву картину життя, соціальних взаємин, думок і почуттів в XII ст., з бенкетами, війнами і суперечками княжими, з боярами і дружинниками, з гуслярами і мешканцями нетрів лісових, чаклунами, з бар-

* Байстрюка.

вистою народною юрбою, що ніколи ще не відігравала такої значної ролі в історії української п'єси"[6].

„Слово о полку Ігоревім" надихало багатьох митців, але до того часу цей давній твір ще не був джерелом драми. У розвитку подій п'єси автор чітко дотримується стародавнього літопису: тут і виступ Ігоря в похід, супроводжуваний недобрими пророцтвами, і славетний плач Ярославни на міськім мурі, і покої великого князя Святослава, і полон та втеча Ігоря. Драма складається із семи окремих картин, поєднаних за принципом контрастного монтажу.

Авторові вдається не лише зберегти атмосферу першоджерела, а й втілити свій первинний задум — відтворити мовну своєрідність твору, „його архаїчність стала переливатися живими фарбами"[7], підкреслюватиме О. Білецький. В іншому відгуку на п'єсу, щодо її мовної своєрідности, Василь Чапля писав: „Князі і люди значні розмовляють літературним жаргоном, церковно-болгарською мовою, дружинники з Суздаля (Московщина) розмовляють з „г" із пом'ягченням шелестових перед „е", „и", [...] простий місцевий, південно-руський люд розмовляє українською мовою"[8]. Обидва критики також відзначили ще одну характерну особливість твору Г. Хоткевича: його музикальність. Музика — невід'ємний компонент драми, з її допомогою автор створює відповідну атмосферу, посилює емоційний вплив, допомагає поєднати розірвані у просторі і часі події. „Музика бадьорого раннього ранку, в рішучих смичках, обіцяючих акордах", „І в музиці бій, але все в піано, лише з внутрішнім напруженням", „Закричали, зарепетували звуки..." — це лише кілька прикладів авторських вказівок до музичного оформлення п'єси. Музикальність виявляється не тільки в органічному введенні музики у тканину п'єси, ритмічно-музикальному діалозі, а і в самій композиції. Так, лейтмотив „Пали стяги Ігореві" проходить через кілька картин, наповнюючи їх тоном навислої фатальности.

Можливо, в жодній з інших п'єс драматурга немає такого злиття в гармонійне ціле природної стихії й душевного стану героя. Природа зображається як жива і дієва сила, що бере безпосередню участь у розвитку подій. Вона впливає на них, радіє та сумує разом з персонажами, застерігає їх від біди. Ремарки автора щодо цього детальні й змістовні, вони включають символічне сценічне оформлення і мізансцени, світлове вирішення епізодів і музично-шумовий супровід та інші сценічні ефекти: „Наступила зелена якась, але непроглядна тьма. По цілім місті піднялось щось страшне, незрозуміле. Кричать тисячі голосів, іржуть коні, виють пси, б'ють в усі дзвони по церквах, топчуть ноги, біжать у тьмі якісь стада, дівчата якісь мечуться по сцені, переполошено кричучи..."

Досконало виведені маси у п'єсі. Крім показу настроїв і думок різних прошарків давньоруського суспільства, маса виконує у творі роль оповідача. Подаючи юрбу живою, зацікавленою видовищем і водночас байдужою до подій, автор пропонує ще одну характеристику епохи, подає сві-

---

[6] Білецький О. Новини драматичної літератури // Нове мистецтво.— 1926.— № 17.— С. 2.

[7] Там само.

[8] Чапля В. [Рец. на:] Г. Хоткевич. О полку Ігоревім: Історична п'єса на 7 картин // Зоря.— 1926.— № 17.— С. 31.

тосприйняття давніх русичів, в якому сплетені старі язичницькі і християнські міфологічні елементи. Тому не можемо тут погодитись із зауваженням В. Чаплі, що в п'єсі „русичі" вже бездоганні християни, з іменем Ісуса на устах"[9].

Як і в „Рогніді", поєднання двох світів сконцентроване у жіночому образі. В образі Ярославни автор передає ліричну основу першоджерела і зосереджує частину епічного матеріалу, пов'язуючи з ним також демонологію „Слова". В інтерпретації Г. Хоткевича, все те лиховісне і неприємне, що ми бачимо в епічних описах „Слова", сконцентроване у Ярославні. Ярославна — це складна демонічна натура, якій дано дар пророцтва. Вона, немов Кассандра, пророкує загибель рідному місту і страждає від своїх пророцтв більше, ніж будь-хто. Через видіння Ярославни драматург показує перебіг битви, зберігаючи той ліричний супровід, з допомогою якого автор її інтерпретує. У п'єсі цей прийом звільнив від важкого завдання: показувати саму битву на сцені. А прихід Ярославни до волхва і язичницька молитва жінок, викликана її плачем, занурюють у полон автентичного обряду, ритуалу, що дає підставу говорити про потужне фольклорно-етнографічне начало у п'єсі. Крім того, саме в уста Ярославни Хоткевич вкладає ідеологічний зміст стародавнього літопису про важливість об'єднання руських князів.

Драма „О полку Ігоревім" може здатись малосценічною, „підготовленому читачеві в книзі видасться цікавішою, ніж на сцені"[10], зауважував О. Білецький. Причина цього в труднощах утілення авторського задуму навіть засобами сучасного театру. Недаремно, відчуваючи це, Г. Хоткевич створив на основі п'єси кіносценарій. Та вслід за О. Білецьким сподіваємося на можливість здійснення постановки „О полку Ігоревім" засобами експериментального театру, тим більше, що вона варта цього. Адже й донині п'єса Хоткевича залишається одним з найкращих драматичних творів, створених на основі „Слова", в якому відтворено не тільки історичні події, а й духовний світ наших пращурів.

Мовні експерименти, обряд, ритуал як першооснова гри, драми все більше захоплюють творчу свідомість Г. Хоткевича і згодом виливаються у створення Гуцульського театру та написання для нього оригінальних, наскрізь самобутніх п'єс, побудованих на основі фольклорно-етнографічних елементів, обрядового дійства. Серед гуцульських п'єс є одна, яка з'явилася ще до безпосереднього створення колективу і, на відміну від інших, має чітку сюжетну основу та послідовне розгортання дії — історична драма „Довбуш". Драма „Довбуш" була першим твором, яким письменник почав розробляти нову для себе тему, відкривати чудовий і чарівливий світ Гуцульщини.

Вивчаючи народну творчість цього краю, зокрема присвячену опришкам, Г. Хоткевич особливо зацікавився постаттю Довбуша. „Чи не ганьба, що ми досі не маємо ні одної п'єси про Довбуша, яка могла б іти постійно на сцені з таким успіхом, як ідуть відомі опери „Кармен", „Аїда", „Пікова дама"..."[11],— розмірковував він. Зрештою, Г. Хоткевич сам береться

---

[9] Чапля В. [Рец. на:] Г. Хоткевич. О полку Ігоревім...— С. 31.

[10] Білецький О. Новини драматичної літератури.— С. 2.

[11] Рудницький М. Невгамовний темперамент // Хоткевич Г. Спогади. Статті. Світлини / Упоряд. А. Болабольбченко, Г. Г. Хоткевич.— К., 1994.— С. 45.

за написання п'єси про леґендарного героя-опришка. Написання п'єси було також викликане бажанням створити драму на гуцульському діалекті: „Дуже вразила мене „гуцульська бесіда“, і я об'явив В. Гнатюкові, що напишу п'єсу про Довбуша „гуцульськов бесідов“,— писав він у „Спогадах з театральної діяльності“[12]. Як і В. Гнатюк, багато хто поставився до цього задуму скептично, але завзятість Г. Хоткевича не можна було зупинити — він вивчає багатющу народну творчість, мистецтво, побут Гуцульщини, збирає фольклорні матеріали, кладе на ноти коломийки, колядки, пісні. Разом з тим його цікавить і наукова етнографічна література про цей край, зокрема п'ятитомна монографія В. Шухевича,— саме до нього згодом Г. Хоткевич звернеться з проханням оцінити вже завершену драму.

Так у 1909 р. з'явилась історична повість „Довбуш“. У процесі роботи над драмою автор використав чимало історичних першоджерел, народних леґенд і оповідань про опришків і їхнього видатного ватажка Олексу Довбуша. Як згадував М. Рудницький, Г. Хоткевича не задовольняв популярний мотив Дзвінки, лиховісного кохання; навіть помсту ватажка він хотів осмислити по-новому, щоб це були не поодинокі епізоди нападів на панські маєтки. „Він обстоював погляд, що кохання повинно бути тільки другорядним мотивом; головний конфлікт треба зв'язати з роллю Довбуша як народного героя [...] Письменник не відмовлявся від багатого фольклору: пісень, танців, картин чудової природи; без цього він не уявляв собі п'єси...“[13] Але п'єса не задовольнила Г. Хоткевича, він уважав її найслабшою серед п'єс гуцульського циклу. Найбільша хиба, на його думку, полягала у вирішенні образу головного героя — „це був чисто історичний Довбуш, без найменшої вигадки, і в тому було його слабе місце“[14]. Та захоплення Г. Хоткевича постаттю Довбуша було таким сильним, що він не полишав намірів змалювати його образ у художньому творі: „Над Довбушем я буду працювати ще раз і ще раз. Треба показати його живою людиною, а не романтичним князем гір без людських хиб і пристрастей“[15]. Відтак він робить другу, зовсім відмінну редакцію своєї п'єси. І, як відомо, згодом напише повість, одну з найкращих в українській літературі, про леґендарного героя-опришка — „Довбуш“.

На відміну від попереднього варіанта, друга редакція п'єси має яскраво виражене соціально-історичне забарвлення і написана на злитті реально-історичного та фольклорного матеріалів. Нарівні із залученням до тексту п'єси народнопоетичної творчости автор широко використовує історичні документи і так само органічно вводить їх у твір. Дія драми охоплює період від сутички Олекси з печенізьким отаманом, що спонукає його йти в опришки, до загибелі; тут описано майже всі найвідоміші подвиги Довбуша, реальні і ті, що згодом йому приписала народна вигадка. Натомість Г. Хоткевич зовсім відмовляється від лінії кохання Довбуша з Дзвінкою, тим самим знімаючи, можливо, ефектне і популярне мелодраматичне забарвлення. І це не випадково, адже про стосунки Дзвінки і Довбуша жодних документальних свідчень не збереглося, вони

---

[12] Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Хоткевич Г. Твори: В 2 т.— К., 1966.— Т. 1.— С. 545.

[13] Рудницький М. Невгамовний темперамент.— С. 40.

[14] Хоткевич Г. Спогади...— Т. 1.— С. 552.

[15] Рудницький М. Невгамовний темперамент.— С. 45.

підтверджуються лише фольклорними джерелами. А в своїй розповіді про Довбуша, попри численне звернення до народної творчости, автор наголошує на достовірних джерелах: „і це не поетична вигадка, це історичний факт, як і все, що ми вам тут показали. Дійсний, справжній, історичний Довбуш такий високий своїми душевними поривами, що не потребує романтичних прикрас — він і так прекрасний“[16]. Відмовившись від любовної лінії, він по-іншому трактує мотив убивства Довбуша від руки Дзвінчука. Це вже не просто помста ревнивого чоловіка — Дзвінчук піддається на вмовляння пана Колендовського, спокусившись на обіцянку пільг для нього і його нащадків.

У порівнянні з першою редакцією автор ще більше підкреслює тему соціальної нерівности, утисків від шляхти. Акцент зроблено на постаті головного героя як на народному ватажку, як на меснику за людську кривду, на змалюванні тої широкої картини історичної, соціальної, побутової дійсности, на тлі якої відбувались опришківські виступи. Інтродукція до першої картини навіть закінчується такими рядками — „Зачинаймо нашу повість! Дивіться ж! Дивіться!.. Ось те соціальне тло, на якому виростало опришківство, на якому виріс Довбуш!“[17] Щоб підкреслити цей мотив, драматург в алегоричній, образно-символічній формі змальовує картини людських страждань від сваілля панства: п'єса розпочинається з показу тюрми — „прісоньки“*, куди гайдуки приводять групами селян, називають їхню провину, а пан, виголосивши вирок, відправляє усіх на покарання. Уся сцена створює враження нескінченного потоку людських страждань. „Прісонька“ — символ загальної тюрми народу.

Характер і призначення масових сцен у цій п'єсі дещо не такі, як в інших творах автора — це не строката, різноманітна юрба, де кожен сам по собі цілісний образ. У „Довбуші“ маса менш індивідуалізована і більш монолітна, це вже не окремі персонажі, а єдине ціле, яке служить для передачі певної ідеї, символу, явища, авторської думки. Маса в п'єсі, власне, відіграє ту саму функцію, що і хор в античній трагедії. Натомість головний герой більше індивідуалізується, виділяється із загальної маси. Лише сцени з опришками виконані у притаманній Г. Хоткевичу драматургічній манері, хоча до певної міри також є символом свободи, вільного життя і, як і інші масові сцени п'єси, виступають епічним коментатором подій. Це вже не просто епізована драма, а справжня епічна драма — авторське визначення жанру „повість історична“ не випадкове. Показова в цьому плані й композиція „Довбуша“, яка складається із 7 картин. Кожна картина розпочинається декламацією чи то прозовою, чи то рядками народної пісні, в якій стисло передається зміст наступної дії, а між ними вводиться музичний антракт. Розв'язка драми відома наперед: його герой, попри всі тріумфи і успіхи, приречений, отже, й кінець у нього один — насильницька смерть. Замість показу подій, про них здебільшого розповідається, персонажі викладають факти, замість того, щоб представити їх у драматичній формі. У драматичній побудові також відчутні елементи народної драми: у першій дії автор навіть поділяє сцену на два яруси, як

[16] Хоткевич Г. Довбуш (Другий варіант). Машинопис.— ЦДІА України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 112, арк. 53.

[17] Там само.— Арк. 26 зв.

* Від французького „prison“ — тюрма.

у вертепі: внизу — тюрма, де катують селян, лунають плач і стогін, зверху — хата Довбуша, де він розповідає про свій намір йти в опришки. Іноді в уяві читача спливають герої фольклорних драм „Лодка", „Розбійники"...

Активними художніми компонентами п'єси є її мова і музика. Мова персонажів п'єси Г. Хоткевича, як і в інших його драматичних творах, відзначається розмаїттям: Довбуш і його побратими говорять натуральною говіркою, середня шляхта і панство — по-своєму, вища знать — здебільшого польською, запорожець Михайло репрезентує східноукраїнський мовний колорит. Мова Г. Хоткевича в п'єсі — важливий елемент його оригінального і самобутнього художнього стилю. Крім того, вона допомагає драматургові глибше відтворити колорит епохи. Музикальність твору виявляється не тільки у безпосередньому введенні музичних інтродукцій, народних пісень. Різноманітні шумові ефекти — стогони, зойки, крики, шум вітру і гуркіт гірського потоку, потріскування вогнища і пташиний крик — утворюють певну музичну фразу, з допомогою якої автор створює потрібну атмосферу. Навіть діалоги, особливо в масових сценах, ритмічно побудовані за музичними канонами, що, з одного боку, підкреслює характер сценічної дії, з другого — дає змогу уникнути хаосу й плутанини під час сценічної постановки. Найкраще це виявлено в третій дії у сцені зібрання польської шляхти:

— Чули, що зробив Добуш із паном Злотницьким?
— Чули, що зробив із паном Злотницьким Добуш?
— Чули, що із паном Злотницьким зробив Добуш?
— Чули, що із паном Злотницьким Добуш зробив?
— Чули, що Добуш зробив із паном Злотницьким?
— Чули, що Добуш із паном Злотницьким зробив?
— Чули, що зробив Добуш?..[18]

Так варіацією лише одної фрази, без зайвих розповідей показано, як слава про Довбуша швидко облетіла весь край і одночасно передано той жах, який він нагонив на шляхту.

Драматург змальовує не тільки подвиги Довбуша і його побратимів, а й буденне життя опришків, їхній побут і робить це з точністю етнографа та запалом поета. Цей елемент був дуже істотним для Г. Хоткевича: „[...] карпатські опришки теж мусять щоденно їсти і десь жити: звідки вони беруть їжу, де і на чому сплять, як проводять день? — це теж повинно бути ясно з п'єси, щоб не склалось враження, що Довбуш і його побратими гуляють по горах, наче безжурні туристи",— згадував про роздуми Хоткевича над драматичним задумом М. Рудницький[19]. Драматург прагне показати опришків не розбійниками, що тільки грабують та пиячать, а справжніми лицарями гір, які ставлять собі за мету боротися проти польської шляхти. Важливим у сюжеті, на думку критиків, є те, що ворогами опришків показані також гуцульські багатії й духовенство. Селянська біднота з любов'ю і надією ставиться до свого героя, захоплено його вітає, несе йому свої жалі й кривду, непохитно вірить у його силу, шукає в нього захисту та допомоги. „Довбуш — то наша правда! Довбуш — то наша сила! Довбуш — то наша охорона!"[20] — такі слова загаль-

[18] Хоткевич Г. Довбуш (Другий варіант).— Арк. 39 зв.
[19] Рудницький М. Невгамовний темперамент.— С. 40.
[20] Хоткевич Г. Довбуш (Другий варіант).— Арк. 43 зв.

нонародної любови автор вкладає в уста старого пастуха. І тут автор віддає перевагу не сухим історичним фактам, він широко використовує фольклорний матеріал, що надає творові поетичного звучання. Але поряд із вірою і надією народу на Довбушеву допомогу підкреслюється інша, дуже важлива для автора думка — треба боротися всім разом, а не чекати лише на заступництво Довбуша. Щоб об'єктивно показати постать ватажка опришків, драматург подає відгуки про нього його ворогів, які не тільки боялися чи ненавиділи Довбуша, а й поважали як гідного супротивника.

Г. Хоткевич, як і його попередники Ю. Коженьовський і Ю. Федькович, на початку XX ст. зумів показати характер руху опришків, причини його виникнення і поширення загалом і, зокрема, діяльність Довбуша, на той час ще не досліджену. Але автор найбільше прагнув відтворити складний шлях формування Довбуша як народного ватажка, розкрити зародження і розвиток в душі героя соціального протесту і усвідомлення боротьби за загальну ідею, а не лише за особисту кривду. Те, що не вийшло у драмі, знайшло втілення в однойменній повісті.

До теми масових рухів, соціально-політичних чинників, що їх спричиняють, до роздумів, які історичні умови та особисті риси породжують визначних діячів, народних ватажків, до теми „вождь і юрба" Г. Хоткевич неодноразово звертатиметься у своїй подальшій драматургічній творчості. Як зазначав у 1926 р. Я. Мамонтов, „в п'єсах історичних дуже характерний для Г. Хоткевича протест, викликаний політичним і соціальним поневоленням українських народних мас, національним ренегатством і іншими ганебними явищами нашого минулого"[21]. Тому зовсім не випадково у полі його уваги опиняться повстання декабристів Чернігівського полку та Визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького. Незавершеним, на жаль, залишився монументальний епічний задум п'єси „Етапи", який мав би відтворити боротьбу народу за волю ще від часів кріпацтва. В одному ряді з цими творами стоять переробки та інсценізації Г. Хоткевича („Антін Ревізорчук" за Ю. Коженьовським, „Чорна рада" за П. Кулішем).

Драматична тетралогія „Богдан Хмельницький" („Суботів", „Київ", „Берестечко", „Переяслав") стала останнім завершеним та оприлюдненим драматичним твором Г. Хоткевича. Тривалий час виношував він задум, над яким почав працювати ще в еміґрації. Перший варіант тетралогії існував у 1915 р., і автор ознайомлював із ним членів українського літературно-художнього та етнографічного товариства ім. Г. Квітки-Основ'яненка в Харкові, до складу якого входив і сам. Остаточний варіант тетралогії закінчено після копіткої архівної роботи приблизно в 1926—1927 рр., а видано 1929 р. Виявивши глибоку історичну ерудицію, Хоткевич одним із перших у 1920-х рр. звернувся до художнього осмислення постати Богдана Хмельницького в драматургії. Дія тетралогії охоплює період життя Богдана Хмельницького від нападу на Суботів Чаплинського до смерти гетьмана. Автор розглядає постать Хмельницького як реальної людини, з її слабкостями й чеснотами, як особистість, як державного та історичного діяча. Драматурга цікавить процес становлення народного провідника, еволюція його особистости, і він подає шлях, що його пройшов Богдан

---

[21] Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900—1917): Історичний огляд // Червоний шлях.— 1926.— № 11—12.— С. 195.

Хмельницький,— від бажання помститись за власну кривду до очолювання визвольного руху рідного народу. Постать гетьмана драматургові цікава не сама по собі, а як частина історичного процесу. Він бачить її не „зсередини", а ніби збоку, Хмельницький як виразник народних сподівань змальований у творі полум'яним патріотом, що заслужив всенародну любов і шану, бо кожного з повстанців „за рівного собі має й не виділяє [...] від давніх реєстрових".

Постать гетьмана змальовано на тлі історичної дійсности, подано широку картину українського життя XVII ст. Присвячена темі національно-визвольної війни українського народу проти польської шляхти, драма зображає самий розпал цієї війни. Конфлікт відзначається значною просторовою і часовою масштабністю: дії і події відбуваються не тільки в різних місцях країни, а й у різних країнах; між діями минають роки. Через брак зовнішньої дії п'єса Г. Хоткевича тяжіє до жанру історико-психологічної драми, де інтриги рухають психологічними конфліктами, в яких чимало місця відводиться постаті козацького гетьмана. І знову не менше, ніж особистість Хмельницького, Г. Хоткевича цікавить маса. Масові сцени — його стихія. Щоб відтворити дух юрби, драматург навіть графічно поділяє сторінку на дві чи три частини, подаючи водночас розмови кількох окремих груп. В авторських ремарках до масової сцени в залі польського сейму Г. Хоткевич писав: „Режисер повинен грати на тій масі реплік, як на органі. Я хотів осягти maximuma динамічності не помостом, що крутиться, і не безтолковим галалаканням статиста, а живою розмовою живих людей. Видвигаючи вперед одну групу, затіняючи другу, мішаючи їх між собою, режисер може досягти бажаного ефекту"[22]. Живі, динамічні масові сцени тетралогії служать не тільки тлом, на якому розгортаються події, а здебільшого мають цілком самостійне значення. Масові сцени, як і інші цікаво написані в художньому плані картини — „У Варшаві в залі сеймового суду", „Під Замостям", „В Лешнівськім лісі під Берестечком", відзначаються гострим драматизмом ситуації, експресивністю дії.

П'єса „Богдан Хмельницький" говорить мовою документів XVII ст., виводить портретну галерею історичних діячів (Хмельницький, Вишневецький, Ян-Казимир, Кривоніс, Богун тощо), включаючи і багатий побутовий матеріал. Історична дійсність подається з документальною точністю, в підсумку творячи органічну єдність важливих документів і достовірних фактів із художнім домислом. У деяких сценах тетралогії драматург використовує документи, історичні першоджерела як текст, ніби протестуючи проти вигадки, проти маніпуляції фактами, у свою чергу апелюючи до документів. Велика обізнаність автора з конкретним історичним матеріалом з життя України та Польщі середини XVII ст., багатим фактичним матеріалом робить п'єсу „Богдан Хмельницький" цікавим не лише мистецьким, але й політичним документом своєї епохи. Акценти, розставлені в п'єсі, чітко визначають авторську позицію та оцінку історичних явищ: як і його попередники — М. Старицький, М. Грушевський, він дотримується тези, за якою надії на майбутнє України гетьман пов'язував з королем Речі Посполитої; приєднання до Москви він уважав політичною помилкою Хмельницького, яка призвела його до краху як державного

---

[22] Хоткевич Г. Твори...— Харків, 1932.— Т. 8.— С. 102.

діяча і як особистости. У трактуванні драматурга — це драма, навіть трагедія ватажка, трагедія людини. Вождь — це така ж людина, вважає він, як усі, лише винесена на поверхню завдяки власному талантові, конкретними життєвими, історичними обставинами, в яких вона опиняється. Безперечно, тетралогія стала продовженням головної й улюбленої теми у творчості Хоткевича — „вождь і юрба", яку він розпочав ще в п'єсах про 1905 р. та якій присвятив свої літературні шедеври — „Камінна душа", „Авірон", „Довбуш" (і повість, і п'єса). „Нещадна правда — ось головний критерій у підході письменника до цієї теми, правда, яка розбиває наші спрощені уявлення про це явище і примушує читача мислити, а не бавитись"[23].

Драма Г. Хоткевича образна, поетична, місцями з гнівним сатиричним пафосом викриття ворогів. Автор прагне дотримуватись достовірного зображення історичних обставин, реалій епохи, в яких діють герої, на відміну, скажімо, від М. Старицького, п'єса якого позначена романтичним забарвленням, подекуди надмірним мелодраматичним відтворенням ситуацій і образів. Як історик, Г. Хоткевич намагається бути якомога об'єктивнішим і саме тому так багато цитує історичні документи, можливо, дещо переобтяжуючи дію; як митець, він прагне висловити власне ставлення, оцінити події з відстані свого часу. „Часом автор переймається гострим болем за свій народ і його долю"[24]. Щоб посилити вплив на глядацьке сприйняття, він, здається, порушує стилістичну єдність драми та вводить у неї символічні, сповнені експресії картини. Так, перша частина тетралогії „Суботів" закінчується появою дівчини в кайданах і з терновим вінком на голові, що символізує Україну, потім з'являються козак та селянин, які закликають Богдана боротися з поляками. Кінець п'єси написано, як зазначив Я. Мамонтов, у „метерлінківських тонах". Проте ці сцени, які справляють сильне емоційне враження і надають історичній драмі Г. Хоткевича самобутности, образного, поетичного звучання, були сприйняті далеко не всіма і вважались стилістичним дисонансом, що порушує „яскравий реалістичний стиль"[25] твору.

Але всупереч офіційній критиці тетралогія була захоплено сприйнята у мистецьких колах. Відомості про п'єсу поширились ще до її публікації. Мабуть, уперше згадка про неї з'явилась у статті Я. Мамонтова в 1926 р.[26], у якій він розглядає перший варіант драми, але зазначає, що автор зробив іншу редакцію, яка йому, на жаль, ще не відома. Уривки з драми друкувались у „Червоному шляху" за 1929 р. Публічне авторське читання п'єси у колі письменників і критиків відбулось у харківському Будинку літераторів ім. В. Еллана-Блакитного: „На кафедрі стояв немолодий вже чоловік і, помітно хвилюючись, читав свій твір молодим українським письменникам"[27],— згадувала про цей вечір публіцистка Надія Суровцева. Звістка про п'єсу швидко поширилась у літературних і театральних колах країни і навіть досягла Галичини, що на той час не входи-

---

[23] Шевчук В. Друге відкриття Гната Хоткевича // Шевчук В. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе.— К., 1990.— С. 334.

[24] Мамонтов Я. Українська драматургія...— С. 195.

[25] Там само.— С. 197.

[26] Там само.

[27] Суровцева Н. Спогади про Гната Хоткевича та Олеся Досвітнього // Слово і час.— 1990.— № 9.— С. 79.

ла до складу радянської України. Представник правління Будинку літераторів М. Лебедь у листі до М. Фуртак-Деркачевої (редакція „Нової хати"), повідомляючи про літературне життя Харкова, писав: „Днями виходить з друку тетралогія Гната Хоткевича „Богдан Хмельницький" [...], яка „є прекрасним художнім твором"[28]. У приватному листі до Г. Хоткевича в 1937 р. О. Білецький писав: „Ваша творчість була б помітною в будь-якій літературі, і, не залежно від моїх українських симпатій, я не міг би не оцінити поетичної сили „Богдана Хмельницького"[29].

Невідомими залишились задуми, над якими письменник працював в останні роки свого життя. З оригінальних творів у драматургії Г. Хоткевич працює над двома драматичними творами історичної тематики — театральним оглядом в 5 діях „Повстання чернігівців (Декабристи)" та п'єсою „Етапи". І знову головною темою цих творів стають масові виступи та повстання.

У 1932 р. Хоткевич уклав договір із Всеуккомдрамом про зобов'язання написати п'єсу „Етапи" щонайпізніше до 20 грудня 1932 р. Крім цього договору та кількох сторінок рукопису з розрізненими уривками п'єси, що загубилися серед матеріалів про Богдана Хмельницького, які зібрав Г. Хоткевич, інших документальних свідчень та відомостей ми не маємо. Не відомо, якою мала бути завершена драма, але з того, що збереглося, можна відчути масштабність і монументальність авторського задуму. Це епічне полотно мало ретроспективно подати історію суспільних виступів у Росії й було побудоване переважно на масових сценах. Збереглись 3 розділи п'єси: 9 — „Кріпацтво", 10 — „Царі", 11 — „Революція". Серед дійових осіб імена декабристів, Шевченка, П. Куліша, М. Гулака, Костомарова, Перовської, Желябова, Кропоткіна, Засулич, Плеханова, Гапона, Леніна... Поєднує всі розірвані у часі й просторі події контрастна сцена, що повторюється від дії до дії. Після зображення чергового повстання, страйку, зібрання підпільників, таємних товариств, метою яких було поліпшити долю народу, звільнити його від рабства, на сцені з'являються два орачі, діалог яких складається лише з двох реплік: „А хто нами править нині?" — питає один, другий у відповідь називає ім'я чергового царя. Така інертність народної маси у ставленні до своєї ж долі у драматургії Г. Хоткевича змальована вперше, хоча схожі мотиви відчутні уже в „Довбуші", коли у відповідь на заклики Довбуша боротись всім разом чути невиразні відповіді: „Аби всі, то і я". У всіх зображених сценах народ показано як безлику покірливу масу і лише з наближенням подій XX ст. він стає активним творцем історії й сам прагне вирішувати свою долю, обстоювати свої права. Закінчується п'єса „Апофеозом". В авторських нотатках до фіналу зберігся його план: Червона армія; Індустріалізація; Колективізація; Культурне будівництво... Крім уже відомих епічних елементів, що трапляються в монументальних творах Хоткевича, тут використано новий прийом — застосування екрана та показ кінокадрів. Не відомо, з яких причин автор не закінчив свого задуму, можливо, п'єса таки була завершена, але не вдовольнила замовника, а згодом була загублена,

[28] Лебедь М. Лист до М. Фуртак-Деркачевої.— ЦДІА України у Львові, ф. 327, оп. 1, спр. 20, арк. 31.

[29] Білецький О. Лист до Г. Хоткевича. Б/д.— Там само.— Ф. 688, оп. 1, спр. 309, арк. 4.

і час доніс нам лише невеликі уривки. Принаймні документальних свідчень щодо долі та детального змісту п'єси „Етапи" не знайдено.

Цілком можливо, задум „Декабристів" народився при написанні п'єси „Етапи", а, ймовірно, один з епізодів свого твору автор переробив на окрему драму. Зображення в „Етапах" засідань „Південного товариства" та „Північного товариства" і повстання декабристів, а також введення у тканини п'єси кінокадрів дають підстави для такого припущення. П'єса „Повстання чернігівців" була закінчена приблизно в 1934 р., про що свідчить повідомлення референта Вищої репертуарної комісії (ВРК) Майстренка Хоткевичу від 12 серпня 1934 р.: „Ваша п'єса „Повстання Чернігівців" (Декабристи) буде розглянута на найближчому засіданні ВРК"[30]. Драматург намагається змалювати в драматичній формі діяльність „Південного товариства" та повстання Чернігівського полку під керівництвом С. Муравйова. Автор наділив свій театральний огляд усіма рисами жанру епічної хроніки. Дієвий ряд п'єси охоплює значний просторовий і часовий проміжок від повідомлення про організацію „Південного товариства" на засіданні в Петербурзі до страти декабристів; дійові особи — відомі історичні постаті: брати Муравйови, Пестель, Бестужев, Аракчеєв та інші, а крім того, як завжди, повноправна дійова особа маса, яка в даному разі представлена солдатським середовищем. Декабристи зображені справжніми лицарями духу, відданими своїй благородній ідеї, на противагу їхнім ворогам, які показані жорстокими і свавільними. Автор ще більше розширює рамки сценічної дії введенням кінокадрів, підкреслюючи масштабність і епохальність зображуваних подій. Друга дія закінчується присягою солдатів Чернігівського полку новому цареві, але в масах чується шум, що все більше посилюється: „Раптом — загальний беззвучний крик. Всі обертаються назад. В кожній позі помітно жах і кожна виража це індивідуально. А на задній стінці великий кіноекран. На ньому — Сенатська площа в Петербурзі і події 14 грудня"[31]. Цим автор надає виступам декабристів у різних частинах держави масштабности та єдности.

Такі були останні у спадщині Г. Хоткевича твори історичної тематики, які так і не стали надбанням української літератури і театру — „Декабристи" не були дозволені до друку, „Етапи" дійшли до нашого часу лише в уривках. Збереглися відомості про декілька інших драматичних задумів та проектів історичної тематики — драми „Молодий Криштоф" і „Верещака", трагедія „Святополк Окаянний". Підсумовуючи історичну лінію в драматургії митця, мусимо відзначити їх соціальний, часом політичний характер. „Крім досконалого знання минувшини, у всіх історичних п'єсах Г. Хоткевича помічається ще й тонка історична інтуїція, що відбивається і в мові персонажів, і в подробицях обстановки, і в історичних характеристиках"[32].

Як кожний драматург, Г. Хоткевич прагнув побачити свої драматичні твори на сцені і неодноразово вів переговори з різними театрами та режисерами щодо їх втілення. Існують відомості про переговори Г. Хотке-

---

[30] Листи культосвітніх установ до Г. Хоткевича про надсилання видань, участь у концертах, засіданнях; листи редакцій про співпрацю (1904—1937).— ЦДІА України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 314, арк. 50.

[31] Хоткевич Г. Восстание черниговцев. Автограф.— Там само.— Спр. 105, 52 арк.; Матеріали до п'єси.— Там само.— Спр. 108, арк. 12.

[32] Мамонтов Я. Українська драматургія...— С. 195.

вича виставити перший варіант драми „О полку Ігоревім" в МХТ, про що свідчить його лист до К. Станіславського від 1911 р., збережений у Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. Вже після ознайомлення керівників МХТ із виставами Гуцульського театру вони обіцяли допомогти у подальшому розвиткові колективу. Під час перебування разом із театром у Москві Г. Хоткевич зустрічався із режисером Л. Сулержицьким, щоб узгодити питання про постановку п'єси „Довбуш" на сцені МХТ. Але і цим планам не судилось бути втіленими — на перешкоді стала передчасна смерть режисера.

Перебуваючи на посаді завідувача художньої частини Одеської держдрами, Василь Василько звернувся до автора з проханням надіслати примірник ще не друкованої на той час тетралогії „Богдан Хмельницький", про яку він багато чув від І. Юхименка. У листі від 17 лютого 1927 р. В. Василько писав: „Я, як режисер, дуже зацікавився Вашими п'єсами взагалі, а Вашим „Богданом Хмельницьким" зокрема [...] Такі п'єси, як Ваш „Богдан", можуть мати великий успіх, і на такі п'єси ми знайдемо засоби"[33]. Не відомо, чи надіслав Г. Хоткевич п'єсу, принаймні в одеському театрі вона не йшла, але цей лист поклав початок товариським творчим стосункам двох митців. У 1928 р. В. Василько очолив Харківський Червонозаводський театр, який розмістився у приміщенні Народного дому. Того самого Народного дому, де в 1903—1904 рр. діяв Робітничий театр, який створив Г. Хоткевич. У сезоні 1929—1930 рр. до репертуарного плану Червонозаводського театру була включена п'єса Г. Хоткевича „О полку Ігоревім". Про це сповіщається в розділі хроніки журналу „Червоний шлях"[34] за 1929 р., де назва п'єси фіґурує поряд із „Диктатурою" І. Микитенка, „Камінним островом" О. Корнійчука, „На камені горить" Я. Мамонтова, „Коммольцями" Л. Первомайського та „Містом вітрів" В. Кіршона. Але і цей намір В. Василька втілити на сцені драматургію Г. Хоткевича з невідомих причин не був здійснений.

Останні факти зацікавлення театрів творчістю письменника належать до початку 1930-х рр. Саме в цей час, попри заслуги Г. Хоткевича як талановитого письменника, громадського і культурного діяча, учасника революційного руху в Україні, розпочинається його цькування. Він зазнає жорстоких переслідувань від партійних чиновників, його творчість шельмують у пресі, не дозволяють до друку і постановки твори — без зазначення причин були заборонені п'єси „Довбуш", „Декабристи". Після арешту митця шлях його творам на сцену на довгі роки був закритий. Але навіть після реабілітації творчої спадщини Г. Хоткевича театри не поспішали втілювати його драматургію. Навіть у період захоплення забороненою драматургією, до якої на початку 1990-х рр. охоче почали звертатись театри, незалежно від її якости, ім'я Г. Хоткевича не видно на театральних афішах. Причин такого вакууму, що утворився навколо драматургії Г. Хоткевича, декілька. Втілення багатьох його драматичних задумів потребує не тільки титанічних творчих зусиль постановника та великого складу виконавців, але й значних матеріальних витрат. Найголовніша ж причина — в необізнаності театральної спільноти з

[33] Василько В. Лист до Г. Хоткевича від 17 лютого 1927 р.— ЦДІА України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 301, арк. 38.
[34] Червоний шлях.— 1929.— № 10—11.

більшістю драматичних творів митця, адже, нагадаємо, після 1930-х рр. видано лише дві його п'єси — „Лихоліття" та „Вони". П'єси Г. Хоткевича, хоч і не відомі сучасному читачеві й глядачеві, і сьогодні не втратили своєї актуальности, історичної та художньо-пізнавальної цінности. Вони ще мають бути відкриті українським театром для себе і для глядача.

Yana PARTOLA

THE HISTORICAL DRAMATURGY BY HNAT KHOTKEVYCH: THE UNOPENED CONTINENT OF UKRAINIAN THEATRE

The historical genre played a leading role in the literary creative work and academic activity of H. Khotkevych, and history was his favorite source of topics. His dramatic heritage includes many designs of historical plays — „Rohnid'", „Dovbush", „Young Kryshtof", „Sviatopolk the Damned", „Passions", „On Ihor's Campaign", „Decabrists", „Stages", „Bohdan Khmelnytskyi", the staging of „Chorna Rada" by P. Kulish, and the remaking of „High Landers" by Y. Kozhenyovs'kyi. Creating his historical dramas, the author attempted at preserving a historical authenticity, carried out preliminary in-depth investigations, and studied historical sources in detail. In those works, he followed the same way of stylistic research, which was characteristic of all his dramatic art: from excessively naturalistic representation in the early drama „Passions" to ethnographicity and heroically-romantic motives in „Dovbush" to a multilayer realistic and psychological tetralogy „Bohdan Khmelnytskyi". The drama „On Ihor's Campaign" is saturated with figurative symbolism.

Тамара КАСЬЯНЕНКО

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МОДИФІКАЦІЇ ПРОЗИ ІВАНА ЗУБЕНКА

У жанрово-стильовому розмаїтті західноукраїнської прози 30-х рр. XX ст., що творилася на теренах Східної Галичини, Праги й Варшави, як переконує ряд досліджень, домінували різні модерністські типи художнього мислення — неоромантизм, імпресіонізм, „умовний реалізм" (Ю. Шерех). Зокрема, з творами У. Самчука утверджувався „філософський" реалізм, що синтезував елементи модернізму; прозу Г. Журби, Ф. Дудка характеризував оновлений реалізм із стильовими елементами імпресіонізму; у прозі Ю. Липи, Л. Мосендза, Н. Королевої простежувався своєрідний синтез неоромантизму, романтики віталізму та імпресіонізму; представниками прози експресіонізму були О. Турянський, К. Поліщук, С. Тудор, М. Ірчан, тоді як імпресіонізм і символізм репрезентували у своїх прозових творах Ю. Шкрумелюк, О. Бабій, В. Софронів-Левицький, М. Матіїв-Мельник, І. Зубенко.

Таке стильове розмаїття західноукраїнської прози не залишилося не поміченим у сучасному літературознавстві. Це засвідчують праці Миколи Ільницького „Від „Молодої Музи" до „Празької школи", „Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова першої половини XX ст.", Тараса Салиги „Продовження", „Високе світло", „Імператив", Олександра Астаф'єва „Лірика української еміграції: Еволюція стильових систем", Романа Олійника-Рахманного „Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919—1939 роки)", Оксани Веретюк „Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі", Стефанії Андрусів „Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст.", Наталії Мафтин „Західноукраїнська та еміграційна проза 20—30-х років XX століття: парадигма реконкісти" та інші. Власне вони дають змогу охопити майже весь масив багатоманітної літератури міжвоєнної доби, увиразнити її основні течії, особливості, художні пріоритети.

Серед уже повернутих із тривалого забуття персоналій, творчість яких була вилучена з літературного обігу і залишалася „закритою" для наукових розвідок, увагу літературознавців та істориків української еміґрації привертає помітна постать Івана Зубенка (1888—1940), громадсько-культурного діяча Галичини 20—30-х рр. XX ст., журналіста, багатогранного й різножанрового письменника, в особі якого поєдналися поет і прозаїк, драматург, перекладач, публіцист та літературний критик.

С. Наріжний підкреслював: „Дуже плідною була в Галичині літературна продукція колишнього каліського веселківця Івана Зубенка, який писав повісті, новели і драматичні твори. Зубенко багато допомагав і при виданні жіночих українських журналів, що виходили під редакцією О. Кисілевської та Ірини Вільде в Коломиї. В Коломиї він трагічно загинув, скінчив своє життя 21 серпня 1940 р. Стаття його пам'яті О. Кисілевської в „Краківських вістях" ч. 219 за 1941 р."[1]

Аналізуючи стан української еміґраційної літератури міжвоєнної доби, М. Ільницький, Ф. Погребенник, В. Дончик, Л. Куценко, Т. Салига, Н. Лисенко, С. Хороб, Р. Пилипчук, Н. Мафтин, М. Васильчук згадують принагідно про творчість Івана Зубенка. На думку, приміром, Н. Мафтин, його творчість, як і творчість Ф. Дудка, К. Поліщука, Ю. Горліс-Горського, В. Юрченка, належить до української прози опору (резистансу), що зафіксувала героїчні сторінки української революції й стала їх документально-художнім свідченням.

У виявленій нещодавно рецензії Симона Петлюри на першу збірку історичних нотаток „Наші лицарі і мученики" І. Зубенка („Трибуна України", Варшава, 1923) зазначається, що „автор зробив добре діло і для історії нашої визвольної боротьби, і для збереження пам'яті лицарів, списавши відомості про їх славні вчинки і „діла незабутні" в окремий зшиток та видавши його заходами К.-О. відділу III дивізії до загального читання [...] З брошури І. Зубенка поет може черпати високий і пророчисто чистий матеріял для надхнення та художніх концепцій, історик — докази невмирущости української ідеї, педагог — не один зразок для цілей виховавчих, а кожен патріот — елементи віри і певности в нашу державну справу, так густо окроплену кров'ю „мучеників і лицарів" визвольної боротьби. Автору не слід припиняти своєї праці, а навпаки, слід поширити її"[2].

Юрій Липа у своїй праці „Бій за українську літературу" як приклад „червоної книги", написаної кров'ю, наводить збірку історичних нотаток Івана Зубенка „Наші лицарі і мученики" та відносить її до літератури резистансу, вбачаючи цінність „червоної" літератури в тому, що такі книги „виросли з ритму биття серця сучасників та є безпосереднім виявом духових теренів самої раси"[3].

Іван Зубенко був примітною (нехай і не першорядною) постаттю у західноукраїнському літературному процесі 20—30-х рр. XX ст. та виявився гідним продовжувачем своїх учителів Миколи Чернявського, Андрія Чайковського та Ольги Кобилянської. Місце Івана Зубенка у літературному процесі 20—30-х років минулого століття не відповідає справжній вартості його творів. Творчість письменника вкладається у двадцять років, а проте його талант, на переконання Ф. Погребенника, не встиг зреалізуватися за відведений долею час.

Тож з'ясування жанрово-стильових модифікацій прози Івана Зубенка, безперечно, дасть можливість побачити творчу еволюцію письменника, виявити глибинну авторську суть його епічного мислення.

---

[1] Наріжний С. Культурна праця української еміграції між двома війнами // Студії музею визвольної боротьби України.— Прага, 1942.— Т. 1.— С. 415.

[2] С. Т. (Петлюра С.) І. Зубенко. Наші лицарі і мученики. Збірка перша. Каліш, 1922 р., 28 ст. // Трибуна України (Варшава).— 1923.— Ч. 1.— С. 44.

[3] Липа Ю. Бій за українську літературу.— Варшава, 1935.— Част. 5.— С. 31.

Розгляд проблематики прози та комплексу індивідуальних рис авторської манери художника слова, що забезпечують її жанрово-стильову неповторність, актуальний ще й через дослідження галицької літературної періодики 20—30-х рр. XX ст., котра проливає світло на спадщину художника слова, твори якого, на жаль, в Україні ще не перевидано.

Як літератор Іван Зубенко сформувався ще у 20-х рр. XX ст. Уже тоді він вирізнявся дивовижною працездатністю та видавничою результативністю, про що згадують Симон Наріжний, Ольга Кобилянська, Андрій Чайковський, Олена Кисілевська, Ірина Вільде, Емілія Дороцька, Ксенія Світлик-Гридова та ін. Тільки від 1926 до 1939 р. письменник видав понад п'ятдесят новел, оповідань, образків, збірку новел і нарисів „За кулісами життя"; п'ять повістей „Зірка" (1926), „Княгиня Романова" (спільно з І. Филипчаком) (1927), „Галина" (1934), „Фатум" (1934), „Квітка на багні" (1937); тоді ж були написані повісті „Тільки меч" (1936), „Повінь" (1939), збірка новел і нарисів „Шахівниця буднів" (1937), які письменник не встиг опублікувати.

Пророчий вислів А. Чайковського про те, що „письменник несе велику відповідальність перед читачами й історією,— тож мусить уважати на кожне своє слово", став для молодого літератора благословенням учителя на подальшу письменницьку працю[4]. Крім того, з 1926 по 1939 р. працюючи в одному з найпопулярніших тоді жіночих часописів „Жіноча доля", що виходив у Коломиї, а також редагуючи популярну бібліотечку для народу „Ряст", він виявив не тільки неабиякий організаторський та редакторський хист, а й талант письменника і публіциста, про що свідчать спогади Ірини Вільде, яка працювала разом з ним у редакції „Жіночої долі" з 1933 р.

В Івана Зубенка як письменника, власне кажучи, не було вибору предмета своєї літературної творчости, вона стала продовженням його збройної боротьби за Україну. Художник слова звертається до української історії, відомих її постатей, щоб нагадати про них своєму народові та світові, донести історичну правду. Він прагне показати державність України, закорінену у віках і збережену в загальнонаціональній ідеї. Звідси випливають теми, пов'язані з героїчними біографіями Г. Орлика, М. Грушевського, С. Петлюри. У втіленні образів цих персоналій формується мистецька теза про те, що шляхи історії проходять через кожного з нас. Про оригінальність таланту цього письменника, своєрідність його стилю й мотивів свідчать тексти творів, а також відгуки критиків на них. Встановлення історичних і біографічних умов формування таланту у зіставленні зі стилістикою доби, шкіл, напрямів і пошуків тогочасних письменників допомагає максимально повно окреслити творчу особистість художника слова.

Належачи до когорти національно свідомого громадянства, письменник гуртувався з „Дзвонами", „Вісником", „Назустріч", „Дажбогом" і зазнав впливу націєтворчої романтики, про що свідчить його листування з Симоном Петлюрою, Дмитром Донцовим, Іваном Огієнком, Євгеном Коновальцем, Євгеном Маланюком, Ольгою Кобилянською, Петром Франком, Олександром Олесем, Оленою Телігою, Євгеном-Юрієм Пеленським та іншими.

---

[4] Див.: Зубенко І. Андрій Чайковський: Жмут споминів замість вінка на могилу // Дзвони.— 1935.— Ч. 10.— С. 465.

Тривалі дружні та творчі взаємини єднали багато років Івана Зубенка і Євгена Маланюка, про що дізнаємося з виявленої та малознаної статті О. Кисілевської „Євген Маланюк": „Так і видно, що це старшина. Колись військовий. І сьогодні літературний. Але старшина духом і тілом: високий, гарний, поставний... Хоч і не співробітник „Жіночої долі", та в близьких приятельських відносинах з членом редакції, проф. І. Зубенком. Товариш з Української Армії й каліського табору; обидва працівники на культурній таборовій ниві; обидва були співробітниками відомого таборового журналу „Веселка". В переїзді до Заліщик вступив до редакції, радий пізнати теперішне поле праці товариша й ту кузню, з якої виходять не пишні, дорогі прикраси, що служили б для розкоші, й не мечі. А прості, щоденні, конечні плуги, якими треба орати сирі, але здорові народні перелоги"[5].

Письменник був невіддільний від історичних подій, що вирішували долю України: Перша світова війна, революція, українські визвольні змагання 1917—1920 рр.

В ідейно-тематичній парадигмі прози Івана Зубенка перше місце посідають образи „геройських жінок", які зі зброєю в руках боронять Україну від ворога: отаман Зірка з однойменної повісти письменника; отаман Маруся Соколівська з образка з Великої України „Маруся Орлівна", донька козацького полковника Наталя з образка „Бизюківна", вчителька Леся з образка „Леся"; Галина Сумна з повісти „Галина"; Ніна Жайворінківна з образка „Хуторянка"; медсестра Тамара з повісти „Галина", яка врятувала життя багатьох вояків УНР на полі бою та у шпиталі. Це образи кризової епохи, періоду суспільного зламу, тому особливо цікаві поглиблений психологізм, філософічність прозаїка у трактуванні героїчних і водночас трагічних жіночих образів, зокрема, у плані пізнання художньої та історичної правди.

Визначальна риса творчого мислення Івана Зубенка базується на його розумінні трагічної дійсности поразки Української революції, особистих естетичних уподобаннях та ідейних переконаннях. Проза белетриста має політично актуальне і гостре спрямування, вирізняється багатоплановістю конфлікту, ліричністю, психологічною складністю, асиметричністю будови і даром політичного передбачення, водночас позначена гармонійним співвідношенням правди історичної і правди художньої у відображенні різних історичних епох, постатей, у потрактуванні історичних конфліктів.

Вплив О. Кобилянської на становлення таланту І. Зубенка важко переоцінити: самобутній художній світ письменниці, спільна ідея, що полягає у баченні сучасної жінки вільною і сильною особистістю, яка принесе користь своєму суспільству, разом з чоловіками вибере незалежність рідній Україні,— все це надихало письменника на створення образів сильних, цілісних натур, „жінок геройських характерів" (О. Кобилянська), які готові пожертвувати своїм життям в ім'я Батьківщини.

На противагу українській радянській літературі кінця 1920-х рр., де вже почав створюватися „соціалістичний міф" про жінку в революції, Іван Зубенко зображує у своїх творах живі, повнокровні образи „геройських жінок" (авторська дефініція), які жертвують життям в ім'я незалежности України.

[5] Кисілевська О. Євген Маланюк // Жіноча доля (Коломия).— 1936.— Ч. 18.— С. 5.

Збагнувши характер історичних перипетій, колізій, Зубенко створив власну художню концепцію минувшини, дібравши відповідні прийоми типізації та індивідуалізації, детерміновані характером зображуваних життєвих реалій. Використання власних вражень від пережитого, архівних матеріалів, листів, свідчень очевидців — це не лише формальна прикмета повістей І. Зубенка про Українську революцію, а й одна з умов втілення письменницького наміру — репрезентувати постаті „жінок геройських характерів".

У 1933 р. на сторінках „Жіночої долі" (Ч. 18) Ірина Вільде щиро і схвально писала про творчість „товариша по перу": „Галицькому читачеві письменник був відомий як добрий майстер оповідань. Іван Зубенко підібрав надзвичайно щасливу тему для своїх оповідань: роль жіноцтва в наших визвольних змаганнях. Автор веде розповідь в першій особі, через те й ціле оповідання робить враження безпосередньо пережитого [...] правда, ми не збудували самостійної України, але чи багато в нас було й таких Лесь (маються на увазі героїні оповідань та повістей „Отаман Маруся Орлівна", „Бизюківна", „Леся", Коломия, 1933 р.), які б надихнули своїх наречених, чоловіків, братів святою любов'ю до Батьківщини?"[6]

Повісті „Зірка", „Фатум", „Галина", „Квітка на багні", „Тільки меч" пронизані націєтворчою романтикою, гранично достовірні в описі подій та поведінки героїв, у відтворенні їхніх думок, почуттів, внутрішнього світу. Дія тут, як правило, відбувається на ущільненій часово-просторовій площині, а герої діють у гостродраматичних ситуаціях. Іноді дотримання „правди факту" обмежує письменника у доборі виразних засобів художнього узагальнення, наштовхує на шлях обмеження творчости рамками особистого досвіду без глибокого його осмислення.

Світоглядні переконання Івана Зубенка генетично похідні від філософії „трагічних оптимістів", зокрема, історіософської концепції України Є. Маланюка. Чільною філософською проблемою прози Івана Зубенка стає осмислення суперечности між життям природним та ідеологічним. Він знайшов своїх героїнь, що вершили українську революцію і втілювали її ідеали у життя, певний психологічний тип і свою досить чітку індивідуальну стилістику.

Синтезаційна здатність творчого методу Івана Зубенка виразно проявляється у процесі дослідження поетики його художніх творів. Жанровостильова система прозової спадщини Івана Зубенка досить різноманітна. Белетристика письменника, з огляду на її жанрові модифікації, майже повністю відповідає визначенню „проза малих і середніх форм". Утім, попри певні обмеження, які накладає ця обставина, навряд чи можна говорити про її одноманітність: серед більш як півсотні творів є повісті, оповідання, новели, образки, нариси, поезії у прозі.

Жанрові форми письменника зорієнтовані на відтворення побутово-психологічних сцен, життя військовиків, хуторян, службовців, інтеліґенції, студентської молоді, богемного середовища. Завдяки майстерному творенню діалогів, у яких автор втілює вихоплені з дійсности життєві історії, постають правдиві картини військового та міського чи дрібнопоміс-

[6] Вільде Ірина. [Рец. на:] Зубенко І. Маруся Орлівна. Бизюківна. Леся. Образки з Великої України / Накладом М. Бойчука. Народна б-ка.— Коломия, 1933.— Вип. II.— 32 с. // Жіноча доля.— 1933.— Ч. 18.— С. 8.

ного сільського буття. За зовнішньою легкістю стилю криється глибока праця над природністю і достовірністю вислову.

Розглядаючи поетику жанру малої прози, важливо виокремити положення про те, що на початку XX ст. в українській літературі витворились дві модифікації, два жанрово-структурні типи новели: новела акції, основана на зіткненні двох сил, що конфліктують, і новела настрою — з психологічним конфліктом. Оповідання і новела в різних своїх модифікаціях, постійно вдосконалюючись, співіснують у прозі початку минулого століття. Але нарівні з ними з'являється фраґментарна, безфабульна проза, переважно лірично-настроєва. Усі ці жанри кориґуються тим оновленим реалізмом, який називають то психологічно-філософським, то неоромантизмом (І. Денисюк).

В українській літературі початку XX ст. спостерігається нахил до чіткішої дефініції жанрів, зростає культура підзаголовка, множаться різновиди малої прози. Авторський підзаголовок вживається з наміром акцентувати головну властивість даної форми зображення дійсности, що має певне значення у сприйнятті твору. В українській новелістиці початку XX ст. жанрово-визначальний підзаголовок „образок" вказував на тематику, спосіб здобуття матеріалу, локальний колорит (образок з гуцульського життя, образок з Великої України, гуцульські образки). Як підкреслює І. Денисюк, „багато різновидів малої прози траплялось і раніше, особливо був поширений образок, але такого розмаїття форм раніше фази розвитку української новелістики не знали"[7].

Розвиток української новелістики взагалі та фраґментарної зокрема йшов від притч, алегорій до художньої репортажности, своєрідного пленеризму, життєнаповнености. Одними з опорних жанрів у цьому напрямі розвитку були етюд (образок, акварель) та ескіз (нарис, шкіц), де ескізність відповідала психічному станові душі оповідача, якому було „болісно" все докладно описувати і переживати. Ці терміни часто фіґурують як жанровизначальні підзаголовки у малій прозі поряд з новелою й оповіданням. Поняття „етюд" та „ескіз" мають чіткіше розмежування: „етюд" від франц. etude — визначення, яке виникло від лат. Stadium — старанність, заняття, звідси й українське „студія" як жанрова конкретизація передбачає старанне спостереження, навіть свого роду дослідження. Практикований спочатку як чернетка, етюд на початку XX ст. здобуває собі права художнього твору. Окремим різновидом етюду є образок, а також акварель як кольорово акцентований образок.

Словник С. Серотвінського лише двома рядками тлумачить ці терміни: „Образок" (акварель): перший — презентація статична; другий — образок — це коротке оповідання, новела, яка по-малярськи зображає дрібний відтінок дійсности, концепція, фраґментарні композиції зливаються в калейдоскоп вражень, пов'язаних місцем і настроєм, але не фабулою"[8]. Однією із функцій фраґментарно-етюдної прози можна назвати інформативно-здобувальну.

---

[7] Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст.— Львів, 1999.— С. 215.

[8] Sierotwiński S. Słownik terminów literackich.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1966.— S. 170.

Найтиповішим зразком образка початку XX ст. є „Озимина" В. Стефаника. В основі цього епічного фраґмента — малярська композиція — ефект контрасту кольорів, живописна „жанровість" сценки і водночас поетичне враження, настрій та певна філософія. „Образковістю" письма відзначаються фраґменти Стефаникових „Синьої книжечки", „Виводили з села", „Стратився", „У корчмі", „Лесева фамілія". Вдалі етюди-образки писали Микола Чернявський („Божа коровка", „Служби не буде", „Потом і кривавицею"), Гнат Хоткевич („Гуцульські образки"), Андрій Чайковський („Ні разу не вдарив. Образок з судової зали"), Марко Черемшина („Злодія зловили"), Євгенія Ярошинська та Дмитро Маркович (образки з селянського життя).

У 20-х роках XX ст. термін „образок" уже означає викристалізований жанр як просторово обмежений фраґмент, сцена, силует однієї постати чи групи з більш-менш статичною конфіґурацією, яку можна закріпити настроєм одного моменту (І. Денисюк). Власне, до фраґментарно-етюдної прози можна віднести твір Івана Зубенка „Хуторянка" („Жіноча доля", Коломия, 1926) з підзаголовком — образок з Великої України (авторська дефініція), де письменник цікаво поєднав предметно-зображувальну манеру оповіді з психологічною в передачі плинности думок головного героя.

В основу образка „Хуторянка" покладено реальні автобіографічні події з життя письменника, а саме втрата коханої дружини Неоніли у 1919 р. Назва твору якнайповніше втілює ідейно-естетичний задум прозаїка, для якого „Хуторянка" — це візія втраченої України.

Маючи на меті створити образок про Велику Україну, автор майстерно, штрихами вводить читачів у коло зображуваних подій, зосереджуючи увагу з самого початку твору на яскравому натуральному малюнку праці хуторян під час жнив. „Хутір Жайворонків — оаза; зелена пляма верб і жовті гори скирти хліба...", „херсонська житниця", що ще не затьмарена боротьбою за соціалізм, революцію, яка повнокровно живе та працює для себе, і змальовує „останню фазу спокійного та тихого, мирного життя не тільки українців, а й України в цілому": „...Степ — рівний, рівний. Хліба — скошені й звезені. Де-не-де зелена смужка проса та білорожева гречки. Мов старі запорожські могили, то там то сям підносились над поверхнею степу куріні дідусів, сторожів на баштанах..."[9]

У „Хуторянці" спостерігаємо виразні прикмети етюду-образка, „нашкіцованого" з натури: характерну для образка просторову обмеженість, де дія твору розгортається на хуторі заможного „степовика" Жайворонка та в губернському місті Херсоні; спосіб викладу тяжіє більше до картинно-демонстраційного, ніж до епічно-розповідного; використовується прийом часової зосереджености; фраґментарність (образок складається з чотирьох фраґментів, які не мають назви). Така композиційна форма дала можливість авторові максимально зосередити події, виокремити найістотніше в поведінці персонажів, динамізувати розвиток дії. У таких „фраґментах" Іван Зубенко подає чіткий соціально-психологічний портрет одного, іноді двох персонажів.

[9] Зубенко І. Хуторянка. Образок з Великої України // Жіноча доля.— 1926.— С. 31—32.

Розкриття теми ведеться за принципом зворотної градації: від широкого краєвиду (чудового липневого ранку, рівних степів „херсонської житниці") до конкретної рельєфно заакцентованої деталі („засмажена сонцем ручка", „лукаві сині очі", „сивіючі вкраїнські вуса").

Ідейно-філософська концепція письменника знаходить вираження у світогляді образів головних героїв — учителя Івана Приймака та доньки старого хлібороба Жайворонка Ніни, у їхній долі та вчинках. Кохання міського вчителя Івана Приймака до юної хуторянки Ніни Жайворінківни розкриває найпотаємніші мрії автора про вимріяний образ української жінки.

Стильовою особливістю тексту твору є помітна нота його публіцистичности, що виявляється у своєрідних „публіцистичних відступах" про роль свідомої українки. Однак роль цих відступів полягає не тільки у розкритті позиції оповідача, вони дуже важливі для показу ідеї твору загалом: „Якби їм освіту, школу!.. Воскресла б наша Вкраїна! Бо ці свідомі, освічені вкраїнки: майбутні наречені, дружини, матері, напевне виховали б нам цілі покоління свідомих українців, створили б кадри вкраїнської інтелігенції — і кращої підстави для української держави не треба було б"[10].

Центральним образом, довкола якого моделюється сюжетно-композиційна вісь образка, є узагальнений образ свідомої освіченої українки, що конкретизується у психотипі хуторянки Ніни Жайворінківни, яка наділена найкращими рисами української ментальности. Іван Зубенко ідеалізує свою героїню, вона вже створена як ідеал свідомої українки. З перших сторінок твору автор подає її образ через портретну характеристику та призму відчуттів: „Гнучка, струнка... Засмажені щічки, немов персики рум'яні, пашили свіжістю і здоровлям; волошкові очі, як зірки, світили зпід довгих вій, а куточки маленьких червоненьких усточок ховали якусь невловиму, але солодку-солодку усмішку..."[11] Портретні деталі, що мають дещо натуралістичний відтінок, стають важливим позасюжетним елементом композиції, підтекстово виражають гуманістичний пафос, національну ідею твору.

Письменник наділяє головну героїню цільністю, самовідданістю, що розкриваються у її вчинках та мріях. Гідні подиву сміливість, організаторський талант цієї мужньої дівчини, яка сама змогла організувати й очолити Юнацьку спілку та згуртувати коло неї національно свідому молодь Херсонщини: „Товариші, в освіті — сила, а в національній освіті — сила Вкраїни..."[12] Водночас прозаїк увиразнює й інші її риси. Ніна — дівчина високого інтелекту, тонкого відчуття краси, благородних мрій про чисті стосунки між людьми, про рівність між чоловіком та жінкою. Вона закінчила українську гімназію у Києві, мріє вивчитися на лікаря, та її сподіванням не судилося здійснитись.

Домінантні у творі Івана Зубенка героїко-романтичні інтонації. Неприхованість авторських оцінок відчутно посилюється інгредієнтами психологічної характеристики. Драматичне закінчення твору, пуантом якого є трагічна загибель від рук бандитів головної героїні та її старого батька

---

[10] Зубенко І. Хуторянка...— С. 35.
[11] Там само.— С. 34.
[12] Там само.— С. 38.

на батьківському хуторі, що винесена на вістря конфлікту, в якому увиразнюються останні слова героїні — саме ними письменник проголошує своєрідну ідейну домінанту твору: „Борися за Україну, коханий!"

У характеристиці образів-персонажів письменник вдається до поєднання логічного й емоційного аспектів, слухових і зорових вражень, викликаних ними роздумів; сурядно зринають підсвідомі явища та несвідомі процеси, художня деталь з її суґестивним впливом тощо. Настроєвий лад твору емоційно загострений. Утім, трагічність його інспірована змальованою ситуацією, а не світовідчуттям персонажа.

Реальну постать заможного херсонського хлібороба письменник виводить в образі старого Жайворонка, який був членом херсонського товариства „Українська хата", а також „Просвіти", товаришував з М. Кропивницьким, М. Чернявським, допоміг другому й Б. Грінченку видати твори П. Куліша й альманах „Перша ластівка". Щоб підкреслити цілісність та узагальненість образу старого хлібороба, автор не називає в оповіданні його імени, звучить тільки прізвище Жайворонок.

Автор зберіг реальне прізвище свого героя, підтвердження чого знаходимо у херсонській газеті „Дніпро" від 13 грудня 1917 р. (стаття І. Челюка „Товариство „Українська хата").

У творі прозаїк показав поєднання двох основних начал в українській родині та художньо достовірно відтворив, що енергія чоловічого начала гармонійно поєднана з жіночим началом — тверезою спокійністю у думках та справах. Чоловічі образи (Іван Приймак, Жайворонок, Свирид, Микола Федорович (мається на увазі М. Чернявський) виведено на другому плані.

На рівні поетичної метафори сприймається лаконічний пейзаж, який суголосний настрою головного героя. На початку палітра твору веселкова, сонячна, краєвид виписаний імпресіоністичними мазками і несе в собі багату фіксацію кольорів.

Тематикою і романтичним пафосом образок „Хуторянка" близький до оповідання Ф. Дудка „Кумедна панночка" зі збірки „Дівчата одчайдушних днів" (1928), де головний викривальний пафос відчувається не лише у змісті зображуваних ситуацій, а й у кожній репліці, кожнім слові. Тут неважко помітити і „зовнішні" впливи інших художників слова. Так, на архітектоніці твору позначився вплив наративної стратегії новел і оповідань М. Чернявського.

Чи не основною лінією образотворення прози Івана Зубенка є лірико-романтична лінія, що часто перехрещується з ідеологічним, об'єктивно-історичним (у більшості творів) та об'єктивно-психологічним (особливо в „Хуторянці" та „Зірці") спрямуваннями. Тяжіння до романтичного світобачення помічаємо в піднесенні ідеї напружених пошуків героїнями життєвих істин, у розкритті психології індивідуалізованого героя, а не маси. Фольклорна стихія відчувається у творах епіка передовсім на концептуальному рівні.

Цілісну панораму образної характеристики у прозових творах Івана Зубенка становить головна функціональна об'ємність портрета, змістове насичення інтер'єру і виразність авторської розповіді. Найчастіше прозаїк репрезентує власну візію героїні, її вдачу через портрет-характеристику („Хуторянка", „Галина", „Квітка на багні", „Княгиня Романова", „Леся"). Інтер'єр та екстер'єр уводяться здебільшого для увиразнення психологічних оцінок.

Одна з центральних у белетристиці Івана Зубенка проблематика любовних та матримоніальних стосунків („Хуторянка", „Зірка", „Галина" „Квітка на багні", „Леся", „Бизюківна", „Княгиня Романова"). В авторському баченні щастя закоханих ефемерне, нетривале. Біль вічної розлуки стає розплатою за короткий мент збурення почуттів. У творах „Хуторянка", „Фатум", „Квітка на багні" на перший план виходить образ чоловіка, що сумує за втраченою коханою. У зв'язку з цим можна провести паралель із новелою М. Яцкова „Дівчина на чорному коні". Проте у представника „Молодої музи" образ жінки абстрагований, зведений до рівня символу, тоді як в Івана Зубенка це реальна особа, і лише безмежний біль за втраченим коханням змушує героїв переступати межу трансцендентного світу.

Загалом звернення митця до теми кохання, яке найчастіше обертається особистою трагедією, виявляє фаталізм його світовідчуття. Тематичну спорідненість прози Івана Зубенка виявляємо у більшій частині творів Б. Антоненка-Давидовича („Синя волошка", „Смерть", „Тук-тук"). У першій з них відчутний сюжетний перегук з повістю Івана Зубенка „Галина", де головна героїня Галина Сумна ціною своєї жіночої чести врятувала життя понад двох сотень українських патріотів.

На відміну від Миколи Хвильового, який уявляв революцію в образі жінки та весь час жалкував, що не зумів, хоча дуже прагнув, показати „женщину в революції" (прикладом цього маємо хрестоматійно відому новелу „Кіт у чоботях", де образ комуністки „Товариш Жучок" дуже романтичний, але пізнаваний у багатьох деталях), власне Іван Зубенко, як і Борис Антоненко-Давидович, кожен зі своїх позицій намагалися побачити жінку у вихорі революції і громадянської війни, їх цікавила передусім психологічна трансформація жіночої особистости у кризових суспільних перетвореннях.

Уже перші твори письменника „Хуторянка" і „Зірка" засвідчили притаманну лише Іванові Зубенку манеру образного мислення і ліплення характерів. А ліричний струмінь і теплий людський смуток (не песимізм, не зневіра чи розпач, а саме смуток), що ним пройняті майже всі твори прозаїка, надало його творчому стилю своєрідности й особливої тональности.

Маючи на меті писати твори „популярного повістярства" для молоді, які мали б виховне значення, письменник створює повість „Зірка" та видає її в Коломиї 1926 р. як „оповідання на тлі визвольних змагань" (авторська дефініція). За жанром це пригодницька повість у дусі того часу, де героїка визвольно-національної боротьби поєднана з великим коханням леґендарних героїв Отамана Хмари і Отамана Зірки. Майстерно створений сюжет, для якого характерне поєднання героїчного пафосу з пригодницькими елементами. Однак цінність цього твору в його документальній достовірності творення Української революції, що набуває леґендарної тональности в окремих розділах повісти. „Зірка" принесла Іванові Зубенку визнання та, за спогадами сучасників автора, була дуже популярна серед галицької молоді.

Тогочасна критика схвально відгукнулася про твір письменника: „[...] оповідання для молоді, як це його скромно називає автор, а лучше повість на тлі подій з визвольної боротьби „Зірка", відзначає творення автором художньої правди, факт письменицької живости, яскравості",

виокремлюючи теми визвольної боротьби та героїчної участи українських жінок[13].

Прототипом головної героїні повісти стала леґендарний отаман повстанців Христина Скачківська-Сушко, генерал-хорунжий Армії УНР, що воювала з денікінськими добровольцями та допомогла військам Директорії зайняти Київ. В основу повісти покладено основні події її життя. Письменник познайомився з нею в каліському таборі. Є. Маланюк присвятив їй, славетній українській Жанні д'Арк, 12 поезій у своїй першій збірці „Озимина" (Каліш, 1923), а її геройські вчинки Зубенко описав у збірці історичних нотаток „Наші лицарі і мученики" (1922—1923).

Головний акцент у повісті „Зірка" зроблено на розкритті внутрішнього світу головних героїв Христини і Романа, окресленні їхніх індивідуальних характерів, уподобань, на утвердженні мовою художніх засобів патріотичних почуттів, благородних поривань.

Буковинська критика (С. Лакуста) високо оцінила „Зірку", відзначивши творення характерів головних героїв, роль пейзажу, мовностилістичні надбання художника слова. „В автора добірна, багата, мельодійна мова, влучний діяльог, без зайвої балаканини та премудрого фільозофування. В однім місці лиш, здається, автор трохи надужив терпеливости читача: це пасаж, де автор описує подрібно [...] бій з білопогонниками. Хоч, розуміється, і це має свою вартість [...] Признаюся, що я давненько не стрічав в українській літературі такого вірного, а заразом прекрасного опису природи"[14].

Порівняння двох однойменних повістей Б. Лепкого (1929) та І. Зубенка (1926), написаних майже водночас, критик С. Лакуста справедливо і принципово оцінює на користь обох творів: „[...] тепер мимоволі насувається мені перед очі „Зірка" Богдана Лепкого. Це неначе двійниця „Зірки" Зубенка. Які симпатичні нам ці героїні, повні посвяти для Батьківщини, відважні аж до саможертви; як багато вище стоять вони від пересічного буденного світа, а оскільки ще більша віддаль між ними і молодіжжю нашої ближчої батьківщини — Буковини. Дай Боже, щоб якнайбільше появилося таких зірок на українськім небі, а тоді будучність — наша, і не буде нас лиш сорок мільйонів нуль, як характеризує нас О. Бабій у Гуцульськім Курінi"[15].

Синтезаційна здатність творчого методу І. Зубенка вступати у взаємозв'язки з елементами різних стилів, щоправда, з перевагою естетики й поетики імпресіонізму, більшою мірою виявилася у малій прозі. Неприйняття життєвої прози, поривання у вищу, духовну сферу існування, поетика контрасту — всі ці романтичні константи знаходять своє втілення у найбільшій обсягом збірці новел і нарисів „За кулісами життя", яку становлять твори з яскраво вираженою імпресіоністичною домінантою, хоча не позбавлені деяких рис реалізму та неоромантичної поетики („Богема", „Semper Femina", „Corpus delicti". „Ти", „Сила артизму", „Природа мститься"). Сюжети їх побудовані на філософсько-психологічних колізіях, де основна увага приділяється не так змалюванню подій, як скрупульозному психологічному аналізу процесів, що відбуваються в душі центрального персонажа.

---

[13] Читач. Літературна хроніка // Самостійна думка (Чернівці).— 1934.— Ч. 12.— С. 4.
[14] Лакуста С. Зірка // Там само.— Ч. 7—8.— С. 3.
[15] Там само.

У 1937 р. критика (А. Нивинський) на сторінках часопису „Назустріч" відзначила збірку новел і нарисів „За кулісами життя" (Коломия, видано 1. 09. 1937), що стала цікавою знахідкою на терені тогочасної галицької новелістики завдяки майстерному опануванню форми, вмінню автора „на матеріалі побутовому" знайти новелістичну інтриґу („Богема", „Загадка", „Ти", „Орися й Оленка", „Пригода", „Сила артизму", „Природа мститься", „За кулісами життя").

Свого часу О. Кобилянська схвально сприйняла збірку І. Зубенка, про що писала в листах до нього, які, на жаль, пропали у вихорі воєнного лихоліття. В архіві сина письменника виявлено і подано у дослідженні уривок єдиного автографа відповіді О. Кобилянської (датований 25 грудня 1937 р.) на збірку новел „За кулісами життя": „Ласкавий пане добродію! Дякую щиро за Вашу Книжочку. Висилаю і кілька бажаних Вам слів але простіт що таке нечитке, се вмене в наслідок параліжу в правій руці, котрий правда усунений але рука ослаблена. Щиро стискаю Вашу руку. Ольга Кобилянська". У кінці відповіді письменниця філософськи зазначає: „Нема нічо злого щоби на добре не вийшло каже пословиця, але ще додаю: як вийде на добре то мусить бути покалічене нежечливістю щоб втриматися. Ольга Кобилянська" (цит. за уривком листа О. Кобилянської, який зберігається в архіві сина письменника Негвара Зубенка у Коломиї).

„На сцені" та „за кулісами" — це два світи, вічно суперечливі, вічно в колізії, вічно протилежні один до одного [...] На це нема ради [...] Але це не тільки в театрі [...] Ану, погляньте навколо себе — чи не те саме і в дійсному житті?!"[16]

Твори, вміщені у збірці „За кулісами життя", до певної міри втрачають хронікальну фабулу, наближаючись до психологічного нарису. Їх можна назвати психологічними студіями — так докладно і безпосередньо передано в них найтонші порухи душі, враження і переживання. Тут спостереження і „студіювання людської душі", помножені на творчу уяву, доповнено калейдоскопічністю вражень, пов'язаних місцем, настроєм і фабулою, ваблять небувалою експресивністю: „Справді, творити ілюзію дійсного життя на сцені — це можуть доконати тільки правдиві акторські таланти. Ба, що більше: вони подають незвичайні перелетні менти щоденного життя, але сильніші своєю напругою ріжних ударів, яскравіші веселкою почувань, настроїв, емоцій, насичені виразистою кольористикою характерів, темпераментів. Вони грають на сцені, а водночас і в серцях вдумливих глядачів"[17].

Сучасна дослідниця Н. Мафтин відзначає: „У розмаїтому літературному житті Західної України І. Зубенко залишив помітний слід і як майстер малих епічних жанрів імпресіоністичного характеру"[18]. Близькі до невеличких оповідань і новел твори Зубенка („Пам'ятне різдво", „Фільмова „Зірка", „Випадок") водночас мають чітку, завершену фабулу. Тому тут, вочевидь, зайве говорити про глибокий психологічний аналіз героїв: він поданий у штриховій манері. Численні перипетії автор передає скупо, ескізно, нарисово.

---

[16] Зубенко І. За кулісами життя. Збірка новел і нарисів.— Коломия, 1937.— С. 125.
[17] Там само.— С. 126.
[18] Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20—30-х років XX століття: парадигма реконкісти: Монографія.— Івано-Франківськ, 2008.— С. 186.

Новели „Ін'єкція", „Життя щось варте", „Трансфузія крови", „Лесина трагедія", „Боротьба з Азазелем", „Мама", що увійшли до збірки „Шахівниця буднів" (1938), також засвідчують пошуки свіжих поетикальних засобів. Переорієнтація „на кут зору героя", на потік свідомости відразу змінює проблематику, виводячи її з побутового кола і залучаючи до психологічної чи навіть філософської сфери. Тому такі соціально-психологічні феномени, як життя і смерть, до яких часто зверталися письменники тієї доби, стали предметом художнього осмислення й у творах І. Зубенка. Сюжет цих психологічних новел дещо завуальований, бо на перший план автор виносить думки, почуття героя. Звужуються часові та просторові межі оповіді, а в епіцентрі твору — головний герой з глибокою духовно-психологічною драмою. У новелах змодельовано не просто абстрактні емоції (почуття страху), а справді складні переживання, що дає змогу глибше осягнути таїну людської душі, спробувати збагнути її закони.

Новела „Життя щось варте" має характерні ознаки модерного мистецтва: психологізм позначений елементами ірраціонального, котрі перебувають наче поза контролем свідомости персонажа; зображення підпорядковане психологічному малюнку, нечітко окреслене змістовно та розмите формально. Письменник відтворює такі прояви душі головного героя, які неможливо вивчити, дослідити, їх можна осягнути лише інтуїтивно; усі ці вияви душі героя автор пропускає через власну свідомість.

Розв'язуючи проблеми формування особистости підлітка, прозаїк урізноманітнює атрибутику жанру, створюючи новели виховання „Фільмова „Зірка", „Лесина трагедія", „Ти", що вирізняються тонким і глибоким психологічним аналізом, як традиційними, так і новітніми формами проникнення у внутрішній світ дитини. Цілий ряд проблем виховання у них порушено без надмірного моралізаторства, ненав'язливо, з притаманною творчій манері І. Зубенка делікатністю. Художник слова, він уміє пробудити у читача співчуття і співпереживання. Усе це характерні риси новел письменника про дітей.

Загалом домінантною ознакою новелістики Івана Зубенка є її ліричність, поєднана з глибоким проникненням у психологію героя. Тому можна говорити про лірико-психологічний характер малої прози письменника. Її жанрові форми, отже, характеризуються не так зміною тематики, як новою інтерпретацією уже опрацьованих тем та мотивів, але на новому рівні естетичного усвідомлення світу.

Повість „Фатум" (1934) — одне з найбільших надбань письменника. Вона посідає осібне місце у його творчості. Твір вражає своєю глибинною обсервацією психічного переживання героя у найгостріший критичний момент його існування. Поглиблений психологізм, актуальний хронотоп, синтетичність мистецтв, послаблена сюжетна лінія — усі ці прикмети наближають повість до психологічного імпресіонізму.

Саме тоді перед прозаїком постали як проблема „історико-психологічні" комплекси української нації. На розв'язання її він спрямував усю свою творчу енергію. Відкинувши на другий план довколишній світ речей і явищ, письменник вивів на авансцену зображення героя, чия розколота свідомість відображала всю складність і неоднозначність процесу становлення особистости модерної доби.

В. Дончик зазначає: „[...] були й цікаві спроби глибшої психологічної розробки проблеми вибору між двома ідеями — національної та соціаль-

ної в її більшовицькій інтерпретації, проблеми пошуку ідеологічної відповіді на більшовицький виклик. Тут зберігають своє пізнавальне значення й емоційну впливовість такі твори, як повість „Дві сестри" (1936) О. Бабія та повість І. Зубенка „Фатум" (1934), де є спроба самокритичного погляду на ідеологію національного табору та причин його „пасування" перед більшовицькою ідеєю"[19].

У тексті твору переважають своєрідні містичні, іноді пророчі інтонації, які допомагають у самобутній символічній манері, що закладена у самій назві твору „Фатум", показати трагічні картини поразки національно-визвольних змагань.

Назвою твору автор дає свою відповідь на завжди актуальне питання багатьох його товаришів: „Чому у визвольних змаганнях Україна зазнала поразки? Це що, історична закономірність?" „У чому ущербність українського характеру?" Ще у 1923 р. письменник зазначав, що „над нами якийсь фатум... нам бракує чогось... проклята нерішучість нас губила й губить..."[20]

Повість пронизує ідея непоборности українського народу, яка на повен голос прозвучала у словах Симона Петлюри: „Отже, панове старшино, мусимо признати, що перший етап боротьби за створення самостійної української держави — так би мовити, період регулярної збройної боротьби — закінчився... Цю боротьбу ми програли... і далі її вести не в силі... Багато ми втратили... але не все... Нам лишилася наша честь... наша гаряча любов до України... А найголовніше те, панове, що ми ще маємо шаблю в руці — а значить Козацька Мати, наша Україна, ще не вмерла!"[21]

У повісті „Фатум" письменник як безпосередній учасник трагічних спроб реставрування національної державности, дотримуючи принципу історичної правди, майстерно відтворив один з найскладніших періодів боротьби за українську державність, правдиво зображуючи трагічні події визвольних змагань. Іван Зубенко часто „вів" своїх героїв через важкі випробування до смерти, найкращі з них не витримували перешкод фізично, проте перемагали морально, залишалися вірні собі, добру й любові. Письменник розповів у повісті болючу правду про не одну сторінку визвольних змагань, зокрема, показав усю складність і неоднозначність тогочасних подій, коли під час наступу на Київ „отамани „Буря", „Хмара", „Месник" увійшли в конфлікт з головним командуванням і залишили фронт, відкриваючи крила..."[22]

Відкинувши на другий план довколишній світ речей і явищ, художник слова у повісті „Фатум" вивів на авансцену героя, чия розчахнена свідомість відображала становлення особистости революційної доби, та показав неоднозначність натури головного персонажа, його душу як осереддя психологічної дії у повісті.

Носієм авторської ідеї твору є Іван Степовий, який зберігає моральність, співчуття до соціально незахищених, фахову і просто людську гідність в атмосфері зневаження всіх чеснот.

---

[19] Історія української літератури XX століття. Книга перша.— К., 1996.— С. 479.
[20] Зубенко І. Фатум. Повість з 1917—1920 р.— Коломия, 1934.— С. 24.
[21] Там само.— С. 115.
[22] Там само.— С. 101.

В основу повісти покладено любовний трикутник — історію фатального кохання Івана Степового, Мері Моргенштерн та Соломона Когана, яке приводить до трагічної загибелі головного героя. На перший план автор виводить особисті стосунки молодого подружжя — інженера Івана Степового та багатої доньки фабриканта Меріям Моргенштерн, які розкриває у стрімкому розвитку фабули. Дія тут відбувається у 1917—1919 рр., коли революційні події в Петрограді швидко поширилися й в Україні, і робітники стали мітингувати і на цукроварні Моргенштерна. Іван Степовий залишає цукроварню, „революційна хвиля потягнула його на відповідальне становище до міста В. Народжувалася на місцях нова влада: українська, і кожна національно свідома одиниця мала багато праці в творенні нових державних форм“[23].

Іван стає повітовим комісаром, його поглинає суспільна праця. Ще в інституті розумна й кмітлива двадцятилітня Мері ознайомилася з марксистськими теоріями і почала підтримувати більшовицькі переконання. Вона, як і її молодший брат Беня, стала революціонеркою і задумала схилити Івана на свою сторону. Між ними виникає гостра суперечка на ідейному і національному ґрунті: „Як людину, як жінку, як революціонерку, кохаю тебе... Життя віддам за тебе. Ти — частина мене самого, без тебе я не уявляю існування... Але ти не розумієш наших національних болів... Ти не українка...“[24]

Сцени драматичної дії організовано як діалоги з побутово-психологічною та ідеологічною тематикою. Таємні процеси думання й переживання найповніше передаються у внутрішньому мовленні, нерозчленованому, єдиному потоці свідомости й почуттів. Рушійною силою твору стає гострий конфлікт між подружжям, у якому Мері ставить на карту своє життя і щастя. Щоб врятувати кохання, вона видає більшовикам військові плани українських патріотів, однак натомість втрачає чоловіка: „Що це? Кров?! Ллється українська кров? І це через тебе!.. Чуєш?.. Так знай же: за себе я можу тобі простити, бо... кохаю тебе... А зрадою пролиту кров братів — ніколи!.. Чуєш?.. Ніколи!.. Ця кров стала стіною проміж нами!.. Вириваю тебе з серця... Не проклинаю... бо кохаю... Але ти — мій ворог!“[25]

Приховуючи душевний щем і гострий біль, Іван вступає до лав Української армії, щоб зі зброєю в руках боронити Україну. Автор зображує Степового на полі бою вже полковником, що закінчив старшинську школу, зробив військову кар'єру: „...нарешті боротьба, бої захоплювали всю його дотеперішню увагу... Зачерствіла душа, загоїлися сердечні рани, й почав Іван поволі забувати і за Мері, і за своє мирне життя, і за своє особисте щастя...“[26]

Образи-характери Мері та Івана автор майстерно показує через загострення проблеми на національному ґрунті, деталізуючи зіткнення протилежних способів життя та почуттів персонажів.

Карикатурність у портретуванні неґативних персонажів, що є константою індивідуального стилю І. Зубенка, виявляється у зображенні батька Мері, який від робітників дістав прізвисько Файвель,— „ста-

[23] Зубенко І. Фатум...— С. 29.
[24] Там само.— С. 39.
[25] Там само.— С. 55.
[26] Там само.— С. 71.

рий, сивий, добре вгодований жид, у багатім чорнім вбранню, блиснув брильянтами перстенів“ та колишнього нареченого Мері Соломона Когана[27].

Завдяки майстерно відтвореним художнім деталям Зубенко зображує складний психологічний стан Івана Степового у переломний момент його життя, коли він заради кохання зраджує товаришів, бо його підступна Мері стала чекісткою, „Червоною Розою“, яку він потай випустив з в'язниці: „Замерехтіло в очах. В потворнім візерунку сплелися божевільний Файвель, Мері, Коган, жиди, селяни, бандити, повстанці, отамани, козаки, генерали... Закрутилося все в несамовитому танці. Сплелося в хаос, вир. А в гарячу голову тяжким молотом гатила одна думка: Фатум... фатум... фатум!..“[28]

Образ Степового символізує фатальність української ідеї в часи визвольних змагань, підтвердження цієї суворої правди життя знаходимо у словах полковника Василя Батенюка, вірного бойового товариша Івана Степового, який запідозрює його у зраді „за усміх... за поцілунок зрадити ідею... справу... товаришів?! Андрії Бульбенки не перевелися й тепер! Це наше прокляття, наше нещастя! І з такими характерами будувати Україну?..“[29]

Психологічний аналіз у повісті підпорядкований „фатуму кохання“. За зовні довільним ланцюгом фактів, сюжетних поштовхів окреслюється духовна, морально-історична детермінованість характеру; письменник не позбавляє людину морального вибору, дає можливість зрозуміти, що відносність свободи особистости — це не брак її. Цілком у дусі української літературної традиції письменник ставить питання про відповідальність людини за свої вчинки.

Як гнівна відповідь на наболіле питання, що проходить через усю повість, звучать слова старого Батенюка: „Гріхи є ріжні!.. Цей не до прощення! На кожнім кроці це бачимо: цей зраджує Україну для жінки, той — для прекрасних партійних соціялістичних гасел, хоч би ці гасла виходили від партій ворожих нам народів; ще інший — за почесті, що їх обіцяють їм такі ж вороги.. А кожний зраджує ідейно! Що більше: навіть не вважає, що зраджує — тільки „чесно“ поступає! Страшний фатум завис над Україною... Ну, і хто ж її буде будувати?!“[30]

Застосовуючи поліфонічні художні засоби, а саме яскраву алегорію, епітети, метафори, метонімію, повтори у зображенні нестерпного емоційного і фізичного стану головного героя після ганебного вчинку, автор досягає кульмінаційного моменту повісти: „Винен... винен... винен. Кожний за себе відповідає... Ти повинен бути з криці... без жалю... без сантименту... Служити треба одній ідеї... їй усе приносити в жертву... Боротьба компромісу не знає... І це кохання... фатальне... І що ж? Що далі?“[31] В останньому у своєму житті бою командир полку Тараса Трясила Іван Степовий, рятуючи свій полк, гине під кулеметним вогнем, змиваючи кров'ю свою зраду.

[27] Зубенко І. Фатум...— С. 7.
[28] Там само.— С. 111.
[29] Там само.— С. 133.
[30] Там само.
[31] Там само.

Письменник дає у 19-му розділі повісти правдиву відповідь на питання про причини поразки змагань, ставлення українського народу до ідеї української державности, яке розкриває словами керівника держави: „Чому ми програли, Панове? Причин багато... їх з'ясовує історія. Найголовніша та — що народ не піддержав стихійно змагань молодої армії... Не зрозумів, не відчув усім серцем наших ідеалів — і здебільша був для нас байдужий, а навіть часом і... ворожий... Мабуть, це велика сила впливу на нього російських чарів... чи дурману... як хочете... Не звільнився ще духово від облуди „спільного котьолка"... Отже стоїмо на краю провалля..."[32] У творі чітко простежується саме фатальний конфлікт між національною ідеєю і трагічним втіленням її у життя, що веде до поразки Української революції.

У тому ж 19-му розділі повісти Зубенко відтворює реальні події піврічного Зимового походу „у ворожому запіллі по широких просторах України"[33], показуючи, що „села радо приймали українців: і гостили, і харчували, і помагали всякими способами... але... захоплення ідеєю української державности не було... хитрі дядьки чекали: ану, побачимо, чия візьме! Й сиділи по хатах, як і два роки перед тим..."[34]

Вважаємо, що художньо важливою стороною прози малих і середніх форм письменника є пейзажні замальовки, які допомагають йому розкрити всю глибину почуттів, настрою героїв, стан душі. В Івана Зубенка вони символізують навіть складний стан України, переломні моменти української історії. Автор добирає ті деталі краєвиду, портрета, інтер'єру, які найточніше передають почуття героя, викликають болісні асоціації.

З допомогою пейзажу прозаїк надзвичайно вдало відтворює той складний психологічний стан та сумніви, що зародилися в душі Івана Степового перед вирішальним боєм у „Чотирикутнику смерти": „Плакало небо дрібними сльозами; в чорних хмарах ховало своє обличчя, немов боялося глянути на те, що творилося на землі. Стогнали вітри; похоронним дзвоном гуділи дроти на телеграфних стовпах. Соромливо-боляче шуміли безсилі ліси, обдерті з свого пишного зеленого убору — своєї краси й сили... Чорна осінь у природі. Та ще чорніша вона у Івановій душі. Охляли сили. Виснажився „дух, що тіло рве до бою". Підтято віру, що горами двигає. Віру — в правоту свого діла, в доцільність змагань, в можливість осягнення своєї мети"[35].

Вияви „трагічного оптимізму" спостерігаємо в пейзажних барвах, які художник слова застосовує, щоб підкреслити бойовий дух війська, надію на близьку перемогу: „Дзвінко дуднить земля під бадьорими ударами збірних кроків. Весело заломлюється й іскриться соняшне проміння на кінцях багнетів. А дужа пісня майорить у повітрі, грається з хвилями золотої пшенички, губиться-зникає десь у придолинках, лісках... Високо здіймаються молоді груди, жваво б'ються серця. В усіх одна думка: „Здобути, або — не бути!"[36]

У тексті повісти спостерігаємо оригінальний художній вияв таких особливостей романного типу мислення, як тяжіння до осмислення філо-

[32] Зубенко І. Фатум...— С. 116.
[33] Там само.— С. 117.
[34] Там само.— С. 120.
[35] Там само.— С. 112.
[36] Там само.— С. 68—69.

софських та соціальних проблем, об'ємність образів, наявність розгалуженої системи сюжетних ліній.

Аналіз внутрішньої структури „Фатуму" дає підстави вважати цей твір повістю зі складною композиційною схемою, розгалуженою на три ідейно-тематичні та структурні площини — власне реалістичну, психологічну й метафізичну. Його складна внутрішня система зумовила також непросту стильову палітру, де нарівні з реалістичними компонентами наявні символістські та необарокові. Іван Зубенко насправді не „вкладався" у певний стиль. Його творчість інтеґрувала ознаки кількох стилів.

Розглядаючи проблеми художнього мислення письменника та стильового забарвлення його прозових творів, треба згадати, що літературний текст часто характеризують не тільки як складну систему компонентів, але і як систему систем, у якій, зокрема, потрібно означити сукупність інтонаційних засобів. Теми, ідеї, образи розкриваються в певному інтонаційному оточенні, у сфері того чи того емоційного ставлення до об'єкта зображуваного.

Для прози Івана Зубенка, як ми з'ясували, характерні елементи натуралізму, неоромантизму, імпресіонізму. Письменник у новелах, оповіданнях і повістях створює свою образну систему символів, що в дечому близька до описів М. Чернявського, М. Яцкова, Б. Антоненка-Давидовича, Ф. Дудка, К. Поліщука.

Для опису напруженого моменту перед наступом українських військ у повісті „Фатум" автор, застосовуючи маршову ритміку передчуття бою, створює символіко-алегоричний фраґмент, у якому ідейні мотиві своєрідно поєднані з деякими образами зі „Слова о полку Ігоревім" та зливаються у складний символічний візерунок, що яскраво пояснює весь трагізм ситуації, у яку потрапила армія УНР.

І все-таки наприкінці в ньому звучать переможні оптимістичні мотиви: „Хмари... хмари довкола. Злісно скреготуть... Тугою стогне старий Златоверхий; скніє Чернігів у напастях брутальних... Згага... пекельна згага... немає роси... О земле Вкраїнська! За шеломянем єси... Ні! Не вмерла Козацька Мати! Залунали поклики на тривогу: „Ліпше потятими бути, ніж полоненими бути... хто живий вставай — боронити край"[37].

Предметом художніх досліджень митця стає морально-психологічний розпад особистости Івана Степового. Основу драматичного начала в прозі белетриста творить трагедія особистости, а істотним структурним елементом є сцени драматичної дії, у яких у різних формах людського спілкування з'ясовуються етико-ідеологічні позиції героїв. Прагнення вловити гострі конфлікти, рельєфно показати суперечності життя й свідомости людини під впливом нових суспільних відносин спонукає прозаїка вдаватися до певної драматизації цього реалістичного твору.

Психологічний аналіз у повісті підпорядковано „фатуму кохання". За зовні довільним ланцюгом фактів, сюжетних поштовхів окреслюється духовна, морально-історична детермінованість характеру.

Тогочасна критика схвально відгукнулася на появу творів І. Зубенка „Фатум" і „Галина". Рецензії з'явилися у „Віснику" (Л. Граничка, 1935) та „Світ молоді" (Ирина Вільде, 1934—1935). Автори критичних матеріалів,

[37] Зубенко І. Фатум...— С. 67.

передовсім Ірина Вільде, відзначали розробку теми визвольних змагань, сюжет та композицію, мову творів.

На багатолітні ідейно-естетичні пошуки І. Зубенка мали вплив різні художні тенденції. Утверджуючись на ґрунті модернізму, письменник знаходить нові для його часу підходи до образного моделювання реалій життя, його нове слово цілком вписується в атмосферу епічних шукань белетристів 20—30-х рр. ХХ ст. Творчість письменника, що тісно пов'язана з естетико-філософським поступом доби, стала яскравим зразком прози, для якої характерний синтез різних стильових здобутків.

Поміж найбільш прикметних проблемно-стильових модифікацій прози Івана Зубенка викристалізувалися, на наш погляд, такі, як інтерес до морально-етичних, суспільних і соціальних проблем, психологізація героя з широким використанням двох манер — суб'єктивно-ліричної та об'єктивно-епічної, ліризація новел і оповідань (через пейзаж, портрет, викладові форми), філософізація малої прози, прагнення до розв'язання загальних проблем буття, розширення художніх форм і можливостей, у тому числі умовно-ґротескних та сатиричних.

Прозу Івана Зубенка можна охарактеризувати як явище складне, певною мірою суперечливе, неоднозначне. У своїх творах І. Зубенко досліджує внутрішній стан героїв під час духовних потрясінь. Художній світ новел цього автора побудований як внутрішній світ здебільшого одного героя, як своєрідна імпресіоністична „я-дійсність". Усіх інших персонажів подано такими, якими їх сприймає головний герой. Тому автор часто використовує внутрішні монологи, невласне пряму мову. У повістях превалює слово героя над словом автора; грань між мовленням оповідача і невласне прямою мовою персонажів майже розмита. Дослідники цього стилю (Ю. Кузнецов, В. Агеєва, В. Мельник та ін.) підкреслюють, що імпресіонізм — один з найбільш синкретичних стилів, який легко поєднується з багатьма іншими стилями.

Як і інші письменники-імпресіоністи, Іван Зубенко велику увагу приділяє психологічному аналізу, залучаючи до розгляду підсвідомі прояви психіки — візії, сни, марення. Зовнішній вияв сюжету змінюється на внутрішній. Стильовою домінантою художньої творчости Івана Зубенка стає психологізм.

Автор зображає своїх героїв в екстремальних зовнішніх обставинах епохи великих соціальних потрясінь. Його герої різняться соціальним станом: отамани, військовики, поручники, полковники, генерали УНР, більшовики й чекісти, комерсанти, вчителі, лікарі й митці, письменники, актори. Але об'єднує цих різних героїв те, що автор випробовує їх через кохання. Це найсильніше почуття і стає способом перевірки особи на загальнолюдську значущість і справжність.

Для імпресіонізму характерне послаблення наскрізного подієвого сюжету. В розглянутих новелах і повістях Івана Зубенка він яскраво виражений. Тут панує хронотоп втечі, просторового й часового переміщення. Герой виокремлюється зі звичного стереотипу життя й мусить шукати нові правила поведінки. Попри таке новаторство, поетика новел будується на основі засадничого імпресіоністичного прийому — створення суб'єктивного образу світу через передання вражень, моделювання „я-дійсности" головного героя.

Творчі завдання визначили й особливості жанру новели, до якого звернувся Іван Зубенко. Це, як звичайно, твір, який зображає людину в межах замкнутого часопростору, але в надзвичайній ситуації, що ставить особу перед загрозою загибелі. Межові випробування мобілізують усі її внутрішні сили, оголюють приховані можливості, підсвідомі потяги, виявляють душевні велич або убозтво.

У збірках прозаїка „За кулісами життя“, „Шахівниця буднів“ найглибше проаналізовано внутрішній світ героїв, усі прояви їхнього психічного життя. Власне кажучи, це новели „потоку свідомости“, побудовані за принципом розгортання психічних процесів у свідомості героїв, що дає підстави кваліфікувати стиль цих творів як психологічний імпресіонізм.

Стильову домінанту повістей „Фатум“, „Галина“, „Квітка на багні“ можна визначити як реалістичний імпресіонізм. У цих повістях чіткіше, ніж в образках з Великої України „Хуторянка“, „Маруся Орлівна“, „Леся“, повісті „Зірка“, заявлено зображальне начало. Відповідно до цього слабшає ліричний струмінь, натомість посилюється епічність, автор більше уваги приділяє зовнішнім подіям, виразніше змальовує загальну картину світу, епоху, вводить до твору образи історії, які постають не лише як тло, вони служать засобом характеристики персонажів, визначають їхню поведінку. Зменшується питома вага внутрішніх монологів, натомість посилюється роль діалогів, які зазвичай служать для розкриття й виявлення суперечностей між поглядами поставлених у конфліктні стосунки героїв. Більшого значення набуває фабула. Сюжет творів будується не на відтворенні розрізнених вражень героя, а на зовнішньо-подієвому стрижні. Залишаючись загалом у межах імпресіоністичного бачення дійсности, І. Зубенко рухався, залежно від конкретних художніх завдань, до широкого застосування елементів натуралістичної поетики, до використання символіки, що зближувало його творчість з неоромантичними шуканнями сучасників.

Творчий доробок художника слова, який, повторюємо, ще належно не поцінований донині,— своєрідне явище у літературі міжвоєнного двадцятиліття. Дослідивши взаємодію громадської та літературної діяльности белетриста, наголошуємо на еволюції його творчого поступу від фрагментарної прози до творів психологічного та реалістичного імпресіонізму.

Tamara KAS'YANENKO

GENRE AND STYLE MODIFICATIONS OF IVAN ZUBENKO'S PROSE

The article investigates the prosaic heritage of Ivan Zubenko, a renowned journalist, poet and dramatist, publicist and public figure in Halychyna in the 1920—1930s. The author analyses the features of Ivan Zubenko's individual style, whose creative work has been for the first time introduced into Ukrainian literary process only now.

Тарас САЛИГА

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ТВОРЧОСТИ БОГДАНА СТЕЛЬМАХА

У критичних розмовах про поезію Богдана Стельмаха*, які, правда, не часто заходили після появи його збірок, неодмінно йшлося про самобутність таланту автора, творчість якого, як мовилося, не тільки адекватна загальним тенденціям живого літературного процесу, але й по-своєму його скрашує неповторним чаром слова та версифікаційною культурою. Такі оцінки, безперечно, творили, сказати б, добре реноме поетові. І він ніколи не зникав із поля читацького зору.

Та все ж популярність йому приносили не так похвали критики, як сама поезія, а найчастіше пісенні тексти, музику до яких писали В. Івасюк, Б. Янівський, І. Білозір, М. Скорик, В. Камінський, О. Екім'ян, Л. Дут-

---

* Богдан Стельмах — поет, драматург, перекладач, автор численних українських пісень — народився 2 жовтня 1943 р. у селі Туркотині Золочівського району на Львівщині. Вчився у Туркотинській початковій та Куровицькій семирічній школах. З 1957 р.— у Львові, де у 1960 р. закінчив середню школу № 22. Студіював у Львівському університеті імені Івана Франка — спершу на механіко-математичному, потім на філологічному факультетах. У 1964—1967 рр. відбував солдатчину у Красноярському краю. Заочно закінчив Українську академію друкарства. Працював робітником на лісозаводі у Раві-Руській, кореспондентом молодіжної газети у Львові, завідувачем відділу музично-драматичного театру в Дрогобичі. У 1977 р. став членом Спілки письменників України і перейшов на творчу роботу. З 1993 р. Б. Стельмах — головний спеціаліст відділу мистецтв Львівського обласного управління культури, з 1994-го — заступник голови Львівського міськвиконкому, директор департаменту гуманітарної та соціальної політики, з 1988-го — радник міського голови Львова. Богдан Стельмах — автор книжок „Примула, квітка віща" (1969), „Земний вогонь" (1979), „Правдива пісня" (1982), „Батькові слова" (1984), „Пшеничне перевесло" (1988), „Сонечкова донечка" (1988), „Сто пісень" (1990), „Тарас" (1991), „Фрак для доцента" (1991), „Прикрі пригоди в країні погоди" (1991), „Писанка" (1993), „Світлиця пісень і спогадів" (2001), „Ця осінь називається Марія" (2003), „Вірші про Україну" (2004). У доробку поета кілька оперних лібрето, серед яких і „Мойсей" за поемою І. Франка. З перекладів та переспівів слід назвати збірку давньоєгипетської лірики „Початок радісних пісень" (2000), еротичні п'ятивірші (танка) „Ночі Коматі" Рубоко Шо (2007), інтерпретацію поеми „Слово о полку Ігоревім" (у Стельмаха „Слово про Ігорів полк"), комедію Тірсо де Моліни „Благочестива Марта", п'єси Едмона Ростана „Шантеклер" та „Романтики", лібрето опери Дж. Верді „Фальстаф" й інші драматичні твори. Протягом 2007—2008 рр. вийшло у світ семитомне видання творів Б. Стельмаха з назвою кожної книжки, зокрема („Мольфар", „Тарас", „Атентат", „Чудасія", „Гребля", „Романтики", „Світлиця"). У театрах України йшли та йдуть вистави за його п'єсами. Вірші поета перекладено англійською, білоруською, казахською, польською, російською мовами. Б. Стельмах — лауреат літературних премій імені І. Котляревського (1992), імені М. Шашкевича (1994) та імені Лесі Українки (1996).

ківський та інші композитори. Стельмахової піснетворчої популярности може вистачити на кілька поколінь складачів текстів. Досить назвати „Тільки раз цвіте любов“, „Світлицю“, „Пшеничне перевесло“, „Розпитаю про любов“, „Цілюще джерело“, „Гуси-лебеді“ та інші, себто його пісенні твори, які по-своєму уособлюють найвищі злети нашої української естради попередніх літ.

Пісня — душа народу. Стельмах збагнув це дуже вчасно, він побачив, що його пісню підхопив народ. Вона „цвіла“ на народних забавах, хрестинах, весіллях та при всіляких інших оказіях, де репертуар „не спускають“, його вибирає серце. На щастя, від цього поет не впадав у гординю, навпаки, кожен свій новий твір вимірював оцінкою саме народних критеріїв. Одне слово, популярність, яку давала Стельмахові пісня, не дозволяла йому опускати творчої планки нижче і в інших жанрах. Пригадаймо, наприклад, успіх його драматичних вистав, адресованих найвимогливішим глядачам — юному поколінню.

До речі, хто мав змогу чути Стельмахові твори в усному виконанні автора на різних літературних імпрезах: творчих вечорах, народних вічах, поетичних фестивалях тощо — той, не сумніваємося, стверджуватиме, що його слово впливає на слухача магічною силою, воно забирає аудиторію в полон, у сотворений поетів світ, байдуже, старша це аудиторія чи молодша. Цьому може бути багато пояснень. Поезія „на слух“ часто справляє цілком інше враження. Тут, як то кажуть, опонування зайве. І все ж, що так у ній приваблює шанувальників Стельмахової Евтерпи? Думається, шляхетність, авторове вроджене чуття саме того слова, що сьогодні ще десь жевріє на марґінесі діалекту чи загубилося в історичних мовних глибинах. Він рятує, зігріваючи його своєю душею, продовжуючи йому життя в устах народу. Стельмах уміє досконало реанімувати архаїчну лексику. Можна казати, що він споруджує свій поетичний храм, у якому на іконах віршів — подвиги предків, тих, що впали за волю, і тих, що перебули комуністичні пекла. Тут проходять „чистилище“ вчорашні лукавці, що молилися „богам“ іншим. Отже, Україна у своїй героїчній і сумній долі, у вірі свого повного воскресіння — кров і плоть поезії Богдана Стельмаха. Художня полісемія образу України розпросторюється від першої його збірки — „Примула, квітка віща“ (1969) до книжок найновіших, себто до книжки „Вірші про Україну“ (2004), яка, власне, є томом вибраних творів зазначеної теми.

Україна — центральна вісь ліріко-публіцистичних поетових історіософій, що починається у княжій історії, зокрема в епосі Звенигорода, і пролягає крізь усі століття аж до наших днів: „У віршах про Україну // Кожна буква — людина. // У віршах про Україну // Кожне слово — родина. // У віршах про Україну // П'ятдесят мільйонів літер. // Як оплакувати руїну, // То мало не кожна — лідер. // Як оспівувати червоні // Криваві калинові ґрона, // То всі п'ятдесят мільйонів // Співатимуть — до мільйона. // Коли ж боронити рідну // від ката і хвата треба, // Літер не густо видно — // Як зір серед хмарного неба“.

Та наша дійсність, яка теж стає історією, на жаль, безапеляційно спростовує поетову статистику: нас щораз то менше і вже далеко не п'ятдесят мільйонів, тобто наших „літер не густо видно“, щоправда, тому, що часто наш „патріотизм — празнична одежина“. Цю лицемірну „празничну одежину“ ліричний герой Богдана Стельмаха не намагається зняти з

того, хто її одягнув і кому вона приросла до тіла, зі злобливою люттю, він знаходить слова переконання — мову християнської моралі, молитви людини, що стоїть над прірвою і молиться, волає до світу, до його гідности.

Повертайте мене Україні
По слідах вороного коня,
По стрілі тополиної тіні
Повертайте мене Україні,
З-під ворожого нам воронння.

Повертайте мене Україні,
Де б не впав я, підкошений злом.
Ой додому! — хоча б в домовині
Повертайте мене Україні,
Щоб вишневий туман — над чолом...

Колись Дмитро Донцов наполягав, що „драматизм, сарказм, протест, динамізм,— ці зворушення майже незнані українській літературі“[1]. Звичайно, можна було б дискутувати з апологетом української націоналістичної (читай — національної) ідеї, якщо не брати до уваги, що Д. Донцов висловлювався про нашу літературу саме так тоді, коли вона, на його думку, впадала у „стан ідилічного самозадоволення“ та „солодкого розмріяного сентименталізму“, „знудження“, а не провокувала інших ідей, рятуючись від національно-духовної катастрофи.

Але навіщо апелювати аж до Д. Донцова у 1920-ті рр. XX ст., коли йдеться про поезію Богдана Стельмаха, автора вже XXI ст.? Таке зауваження може бути цілком доречним, якщо не брати до уваги одної сумної тенденції: сьогодні те, що Донцов колись називав „динамізмом“, „протестом“, „драматизмом“, себто духовною зброєю художнього слова, починає зникати. Література космополітизується, тоді як у час творення незалежної держави мало б бути навпаки. Ми поволі байдужіємо до тих, хто сквернить ім'я Шевченка і Франка. Та й хіба тільки? Сьогодні „оперені“ та й навіть ще „неоперені“ адепти красного слова кажуть, що головне — здобути письменницьке ім'я і „вийти“ в Європу, а з чим іти до тієї Європи, їм байдуже.

Богдан Стельмах — поет, який цьому одверто протистоїть. Його герой світоглядно сформований. Пристосуванство — не його мораль. Він активно діє, покликаючись на досвід історії, уроки української літературної класики та досвід тих своїх сучасників, хто заперечує конформізм. Конформізм як соціальна і моральна орієнтація Стельмахові не тільки чужий, для нього — це поле бою за духовно здорову людину:

Вони мене судять за слово невчасне,
Вони мене, праведні, мусять судити,
Бо „є така думка“...

Учора ще друзі — свояцькі у дим,
Сьогодні осудники — всі як один...

[1] Донцов Д. Криза нашої літератури // Донцов Д. Дві літератури нашої доби.— Львів, 1991.— С. 54.

Ви, батьку, їм вибачте — кволим пілатам
За те, що в догоду партійним піратам
І вас побивали на тому огудді.—
Які наші друзі, такі наші судді...

Авторська оповідь автентична життєпису поета, який він художньо інтенсифікує реалістичними деталями, взятими зі своєї біографії. А Стельмахова біографія — сказати б, типова „сильвета" багатьох письменників його покоління, на якому лежав тягар імперського гніту. Хтось більше, а хтось менше гнувся під цим тягарем, когось не друкували зовсім, а ще хтось, лукавлячи перед самим собою, облагороджувався „під чистим вогнем Іллічевих знамен". Стельмахів ліричний герой сьогодні не міг би сказати, що він цього не робив. Та якщо його колись і заносило „на слизьке", то хіба що під примусом пильних редакторів чіпляв до збірки віршів „червоного паровоза", бо інакше її не вдавалось витягнути на світ із видавництва. У Стельмаховому випадку, як і у випадках багатьох інших авторів, цей „паровоз" не тягнув, а його пхали вагони. Зрештою, пасажири, мабуть, ніколи не звертають уваги на паровоз, а до вагонів їм не байдуже. Як і справді не повірити поетовому віршеві-спогаду: „Як ніколи досі // небо темнаве // а зірки голосисті мов птахи // що наклювалися золота // з церковних свічників — // його тут повно в тиші псальми // на пожовклих пагорбах // Євангелія // від Луки // від Матвія // від отця Івана Каспрука // що поклав мені руку на голову // благословивши на щастя // сказавши що й тато нам // вернеться // і все перевернеться // і згине сатана — // мов куряву подорожню // змете його зливою // притопче громом Господнім — // амінь..."

Ось тут і основи поетової світоглядности. А ще не оминути батьківського прихованого і відвертого спротиву до всього, що звалось радянським. А як згадати нічні вивезення в сибіри... А повоєнні „ястрибківські зачистки" „бандеровцев"... А під автоматом заяви селян у примусові колгоспи з рабською у них працею... А осатаніло-атеїстичний шал з інквізиторським наступом на церкви і навіть руйнацією цвинтарів... Усе це — картини галицької дійсности, які назавжди зафіксувала дитяча пам'ять. Усе це озивається болем і прагне оголосу:

Василь, Іван, Петро — мої стриї,
Мої брати — Михайло та Олекса
Поклали буйні голови свої
В надії, що на нас прийде полегша.

Вони були красиві, як вогні,
І молоді, як грабчуки узлісні.
Вони донині світяться в мені,
Як п'ять уступів упівської пісні.

Що перший уступ — то зелений гай
У розкрапах червоної калини,
Що другий — то дівоче „не вмирай"
На березі останньої хвилини.

Що третій — то безсмертя прапорів,
Освячених цілунками присяги.
Четвертий — як геройськи догорів
Стрілець-повстанець в полум'ї відваги.

А п'ятий уступ — то моя жура,
Шорсткої долі пожиттєвий присуд:
Душа в рубцях, мов букова кора,
Де і сліди від куль, і хрест, і тризуб.

Стельмахова поезія — це храм пам'яти, який споруджує поет із цеглин героїчної української історії, це славні співи синам народу, або, сказавши його словами, це „тернова, у вінок завита віть". XX століття спонукає його до лірико-публіцистичних роздумів про стрілецьку епопею, героїчну леґенду Крут, дивовижні подвиги упівців. На такому тлі постають витязі борні за українську державність: полковник Коновалець, лицарі Крут, Степан Бандера і Бандерівці, генерал Шухевич та інші.

Методологія нищення, плюндрування пам'яти минулого була в імперській соцдержаві винахідливою і довершеною у своїй варварській сутності. Як наслідок цього:

Стрілецькі могили понищено вщент:
Лупали, копали, валили, палили...
Лиш де-не-де хрест, де-не-де монумент —
І все — пропадають стрілецькі могили.

А там українські стрільці січові —
Палкі „усусуси" — юнацтво безвусе...
Франкові сини — його мрії живі...
Прости нам за них, милосердний Ісусе...

А як реакція, як відповідь, як гнів, протест, як голос нації, її отверезіння, як з'ява нового покоління патріотів — його відчайдушний бунт: „А ти, ґвалтівнику безрадних святинь, // Господаре й рабе страшної руїни, // Спинися, лопату іржаву відкинь,— // Тут впали за волю сини України". Та потужну машину національного ґвалтівництва, що набирала обертів ще при російсько-царських дворах, добре тримають за корбу новітні охоронці чужої імперії. Вони переймають досвід фізичного нищення тих, хто їм стоїть на дорозі загородою до здійснення завойовницьких завдань викорінювання національного духу, на які вже затрачено століття.

А що робити, коли на цій дорозі стає Чорновіл? Його не долають в'язниці... Він — воля, він — ідея, він — стихія... граніт... Значить, проти нього мусять бути якісь інші методи. Що вдієш, коли із серця Володимира Івасюка злітає пісня і лунає світом, закосичуючи Україну черлен-рутою?.. Як бути, коли Білозір запалив пісенну ватру, і її пломінь здіймається високо й палає яскраво, зігріваючи душі непокорців. Відповідь на всі випадки одна — вбити! Вбити ідею, вбити дух, вбити пісню, слово!.. І вб'ють, але вб'ють не ідею, не дух, не пісню, не слово... Вб'ють Івасюка, Білозора, Чорновола...

Б. Стельмах напише вірші „Світлій пам'яті Володимира Івасюка", „Світлій пам'яті Ігоря Білозора", „На вічну пам'ять Чорноволові".

La strada, як шабля, врубалася в ніч...
Де ж гальма? —
розіб'юсь об зорі!..

І. Драч

І сяде наймит за кермо КамАЗа,
І рушить наймит в людовбивчу ніч;
Роззявить пащу вража автобаза:
„Давай, братуха, дуй! дави! каліч!"

Публіцистизм названих віршів, як і всієї цього роду Стельмахової поезії, вражає насамперед метафоричною асоціативністю інтерпретування трагічних фактів дійсности. Але матеріалізувати конкретний факт у художню правду — це лише первісне завдання автора. Складніше і поважніше завдання — створити метафорі такий лексичний контекст, у якому б вона освітлювала реальний факт з усіх його сторін і спонукала реципієнта на роздум, будила його активну думку чи, якщо висловитися по-іншому, спрямовувала до найвищого пункту ідейного тлумачення твору.

Загальний формат Стельмахової поезії міцно засновується на проблематиці духовного виміру особи у драматичних умовах її часу. Його герой не ставить перед собою надмірних завдань; він хоче стільки, скільки йому належиться. Він хоче бути самодостатньою людиною на своїй землі, хоче її любити і любити світ, він хоче молитись до Господа материнським словом, хоче бути рівним серед рівних і творити добро. Та конфлікт у тому, що дістати те, що він хоче, стає і справді надзавданням. До нього він іде століттями через історичні яруги, крізь віхоли і веремії, крізь трагічні покоси. А конфлікт триває. Та його герой не втомився... Він усе ж залишається людиною, українцем.

Найсвітліші його джерела — це правічні ручаї рідного фольклору. В народнопоетичній пульсації образів, формах висловів, лексиці поет вловлює те світло, що осяває його душу і „настроює" її голос голосом земного життя, філософією духовної краси та чистотою моралі. Врешті, фольклорна традиція — школа чи не кожного справжнього поета. Чим ближчий письменник до народу потрібністю свого слова, тим більше у неї „вростає". Таке „ростання" не силуване, а органічне, природне. Богдан Стельмах саме з тих авторів, хто не вдягає свої вірші у фольклорні шати, не „закосичує" їх народними перлами. Якщо ж вірш під народну стилістику йому „написався", то це так і є. Він визрів у його душі, він — „любов серця, він любов щира":

Там, де вітер владно свище нагаями,
Там літала голубівна над гаями,
Там літала голубівна, вуркотіла:
Коб знайшла свою дорогу — полетіла б!
Коб знайшла свою дорогу, нене-птице!..
Десь її на тій дорозі голуб кличе.

В сизій хмарі смужка неба голубіла,
В сизу хмару крильми б'ється голубівна,
В сизу хмару б'ється марно, пір'я ронить,
А над нею виснуть ґроном сиві громи.
А над нею — блискавиця да й непевна!
Лине в хмару голубівна білопера!

Там, де вітер владно свище нагаями,
Там літала голубівна над гаями,
Там літала голубівна, вуркотіла:
Коб знайшла свою дорогу — полетіла б.
Десь їй там, на тій дорозі, гнізда вити...
Сіла-впала, крила склала — голуб вбитий!

Це типові рядки для Стельмахової поетики — його художнього мислення, образу, мови. Адже мова — магічна сила поезії, її дух, чар і принаба. Як висловлювався Максим Рильський, „в моїх словах — душі моєї цвіт". Думаю, таке право стосовно своєї поетичної мови без найменшого лукавства міг би сказати й Б. Стельмах. Зацитовано лише зразок „офольклорненої" поезії. Вірші „Добру хату збудували мені батечко", „Верховинська колисанка", „А старша сестра", „Попеляста перепілонько", „Як засвітяться Карпати", „Жайворонок дитинства", „Птахи співають по-українськи", „Срібні птиці лелек" та інші — теж усі як один — речі народнопісенної, баладної, гаївкової одухотворености, твори самобутньої художньої краси.

Знову ж таки звідси, з праотчих криниць рідної мови, починається Богдан Стельмах — поет-пісняр. Про Стельмаха-пісняра, як про А. Малишка, Д. Павличка, С. Пушика, М. Петренка, Р. Кудлика і багатьох інших, слід писати окремі дослідження. У даному разі питання мови, слова, пісні в загальному аналізі віршів порушуватимемо лише у такій мірі, яка дає можливість побачити велич духовного храму, котрий споруджує Богдан Стельмах. Усе це головно будівельний матеріал його творів, внутрішнє наповнення їх має ще іншу динамічну силу, має те, про що з іронією говорить Ліна Костенко: „Мова — не інтелектуальне надбання століть, не код порозуміння, не першоелемент літератури, а з важкої руки імперії ще й досі для багатьох — це ознака націоналізму, сепаратизму, причина конфліктів і моральних травм. Ідеться ж навіть не про вживання чи не вживання української мови, а про зживання її зі світу. Подібні ситуації в постколоніяльних країнах були, але щоб після здобуття Незалежности, у своїй власній державі терпіти таку дискримінацію, такий неприхований цинізм,— це безпрецедентно. Мова у такому становищі, ясно, не є ресурсом для розвитку України. Як і всі інші, видимі й невидимі, згадані тут і не згадані нинішні кризи і катастрофи"[2].

Це з імперського бажання мова — „не надбання століть", „не першоелемент літератури", коли йдеться про мови, тією ж імперією поневолені. „Надбанням століть" і „першоелементом літератури", за імперською філософією, може бути тільки панівна мова, та, що нівелює культури і

[2] Костенко Л. Україна як жертва глобалізації катастроф // Ярослов.— 2005.— № 9.— С. 2.

нації. Це основна місія імперії. Для людини, сповненої здорового глузду, питання життя мови і її побутування в усіх сферах — аксіома. У віршах Богдана Стельмаха якраз звучить голос імперативу, аксіоматичного утвердження слова і заперечення всілякого цинізму та манкуртства. Його ліричний герой категорично безкомпромісний: „Плюнь, Україно, і виплюнь московські слова — з ними ж ніколи нічого тобі не здобути!..“ Він завжди в народі, він його кров і плоть, він під його постійним невсипущим духом. Він людяний, мирний і тихий повсякчасний трудар, він романтик-ідеаліст. Але він і бунт, і протест, неприспаний син історичної правди і хранитель пам'яти, яка допомагає йому утримувати традицію і світоглядно розвиватися у дусі свого часу як патріот і будівничий духовного храму. Його розмова із Шевченком — це апелювання до нас, сущих, про наші тернисті шляхи до незалежности:

Нагадуй — про вітчизни рідний дим,
Про ясні зорі і про тихі води,
При тім — ненарождённим і живим
(Бо мертві знають) — про ціну свободи.

Щоб визволити з рабства свій народ,
Пішло у землю люду, як червінців:
За кожного дві тисячі п'ятсот —
І гриднів, й козаків, стрільців і бандерівців.

Нарешті маєм!.. всі набутки в ній —
І перша кров, і перша борозенка...
На синьо-жовтій нашій відпускній —
Опальний герб — ініціал Шевченка.

Поетико-публіцистичні „фразеологеми“, такі, як „вітчизни рідний дим“, „ясні зорі і тихі води“, „ціна свободи“ тощо, на перший погляд, видаються зужитими, але вони є віссю контекстуальної структури твору, його своєрідною притягальною силою, раціональним підґрунтям. Вони матеріалізуються в органічне ідейно-смислове тіло вірша під „владою“ власне суб'єктивних авторських емоцій, якими він, сказати б, оживлює вірш. Емоційна „таїна“ такого вірша в тому й полягає, що автор нікому не насаджує своєї думки, він її тільки проголошує, але проголошує так, що вона без будь-яких зовнішніх принук легко „приписується“ у читачевому серці.

Ці проголошення вистачальні тому, що вони почуттєві. А почуттєвість, твердять етнопсихологи, є характерологічною прикметою „української душі“. Колись французький богослов П'єр Русло сказав: „Людська душа не знайшла себе: вона постійно себе шукає. І ця відсутність самого себе в собі — найкращий знак, що передає стан людини по дорозі, яка веде до Бога“[3]. Дорога Стельмахового ліричного героя до Бога — не тільки його усвідомлення християнської сутности за канонічними нормами. Концептуальність його релігійного дискурсу — це також духовні пошуки людських вартостей у плині життя.

[3] Цит. за: Тарнавський О. Туга за містом.— Нью-Йорк, 1966.— С. 53.

Сакральна присутність Всевишнього, Діви Марії, Ісуса Христа чи культових свят у віршах Стельмаха більш ніж очевидна. Та річ навіть і не в тому, скільки безпосередньо віршів поет присвячує релігійній тематиці. Його світоглядно-естетичний та ідейно-моральний принцип криється, сказати б, у метафізичній підтекстовості, де ліричний герой не сповідається у своїй вірі та любові до Бога, бо ця віра і любов у ньому живе від його першого подиху. Він — постать сакральна у своєму єстві. До візиту в Україну Його Святости Івана Павла II Стельмах написав вірша „Дорога, правда і життя“, власне, у якому метаобраз Ісуса є втіленням постійного стану його душі.

І промовить Ісус
Віще слово про славу Господню
І в безсмертя своє, як в безодню,
Гляне крізь білий обрус.

Там у чаші вина
Та в надломленій білій хлібині
Євхаристії тайни глибинні
Душу освітять до дна.

Ми сприймемо Христа,
Як сприймаємо сонце у небі.
Буде з нами при кожній потребі
Мудра його простота.

І святе почуття
Нам відкриється ласкою Бога,
Що для світу Христос — це дорога,
Правда і вічне життя.

Правда життя — це Господня правда, правда віри і світла. Звідси в його патетичних текстах утвердження добра над злом, історичні і сьогочасні колізії страждань, драматургія нашої національної бутности. Адже в об'єктиві поетових спостережень завжди людина чи ціле покоління у їх реальних життєво-часових ситуаціях. Вірш „Блимає гасова лампа“, на нашу думку, дуже добре ілюструє природу змістових наповнень його поетичних текстів. Лише декілька концептних образів: „гасова лампа“, „віко скрині“, „засніжений дах стодоли“, „вікно заморожене“, „зошит для листів“ і постає самодостатня художня атрибутика для відтворення моторошної галицької дійсности повоєнного часу: „Блимає гасова лампа // стіною похитує // тепло її тихе // світить над віком скрині // у зошиті для листів // кілька останніх листочків // а перші всі дрібно списані // повідлітали на північ — // за оце ось вікно заморежене // за засніжений дах стодоли // за верби // за пущі // за села чужі // за чужинні міста — // ген туди під Полярну Зірку // де наш тато зимує // чи ж не третій вже рік // — а скільки ще татові? // — ще дванадцять... // а чи ми доживемо? // — доживемо... // во ім'я Отця і Сина // во ім'я Отця і Сина // во ім'я Отця і Сина...“

Це вірш, у якому проглядається типова для Стельмаха художня матерія, у ядрі котрої — новелістично-драматична поетика в аксесуарах реалістичних барв. Драматургія такої поезії закорінена у природу не тільки національного віршування, але й національного мислення, у світ, що тебе виповнює. Ще зовсім юний Б. Стельмах на світанку шістдесятництва, що пристрасно припадало до праотчих джерел, у дусі романтичного часу свою першу збірку назвав „Мольфар". Тоді було „модно" витягати на білий світ фольклорно-етнографічну атрибутику. Ігор Калинець, наприклад, хотів свою першу збірку назвати „Країна колядок", та і йому не вдалось. На Стельмахів рукопис видавничу рецензію написала Ліна Костенко, але й об'єктивні та ґрунтовні оцінки авторитетної поетеси не врятували його від цензурного ножа. Охоронці радрежиму боялися, що за міфологічністю назви приховуються загадкові підтексти, які відгадає кмітливий читач. Згодом, здається, більш ніж через півдесятка літ Б. Стельмах опублікує свою першу збірку „Примула, квітка віща", тільки не у столичному видавництві „Молодь", а у львівському — „Каменяр". Та все ж вона здобула добру опінію у всеукраїнського читача. З „мольфарівського" рукопису в „Примулу..." автор переніс ряд віршів, розширивши її тематичні межі. Це були твори з громадянськими інтонаціями, бадьорі, міцні строфи, але найбільше чарували пастельні імпресії пейзажів та інтимна лірика, що згодом вияскравляться в один із головних напрямів його поетичної творчости. Пейзажна, як й інтимна лірика Б. Стельмаха при різних емоційних станах душі ліричного героя,— це його печаль і радість у драматичні моменти життя, коли віра, надія продираються крізь терня розпачу та сумнівів і святкують себе.

* * *

Коли ознайомлюємось з новим художнім твором про Тараса Шевченка, то неодмінно зринає в пам'яті велика белетристична шевченкіана. Безперечно, і Богдан Стельмах, який опублікував драматичну поему-тетралогію „Тарас" (Львів: Сполом, 2002.— 464 с.), знав про існування художньо-біографічних речей, написаних до нього. Врешті, це величезний шевченкознавчий материк, поза яким годі собі уявити освіченого читача, бо ж і йому відомі повісті Дмитра Красицького „Юність Тараса", „Дитинство", „Земля Тараса"; Степана Васильченка „У бур'янах"; Гната Хоткевича „Тарас Шевченко"; Володимира Дарди „Земля, яку сходив Тарас"; Леоніда Большакова „Шляхами великої долі"; Олександра Ільченка „Петербурзька осінь"; романи Леоніда Смілянського „Поетова молодість"; Зінаїди Тулуб „В степу безкраїм за Уралом"; Оксани Іваненко „Тарасові шляхи"; Михайла Рубашова „Багряні тіні"; Романа Іваничука „Четвертий вимір"; драматичні поеми Петра Дорошка „Серед степу широкого"; Андрія Малишка „Тарас Шевченко"; Івана Кочерги „Пророк"; Івана Драча „Тарас Шевченко" та драма-колаж „Гора"; п'єса Олександра Денисенка „Оксана". У цей перелік можна б увести і ряд епічних поем, а також зарубіжну шевченкіану, скажімо, твори К. Паустовського, Б. Вадецького, В. Луговського, Я. Купали, А. Венцлави, Уразака Бекбаулова, Я. Апушкіна та ін. Як бачимо, море художньої шевченкіани розлоге. Отже, не без підстав ще 1927 р. з'явилось Маланюкове пояснення йому: „Процес матеріалізації Шевченкової поезії потужно триває, і тільки, коли він закін-

читься власною державою, ми зможемо сказати, що сучасність доросла до Шевченка. До того часу Шевченко буде силою, що змушуватиме рости"[4].

Державу маємо, а „процес матеріалізації" Шевченкового слова триває. Він і триватиме, допоки Шевченко не стане прочитаним, допоки держава не доросте до нього. Власне, в умовах державної самостійности непрочитаний або сфальсифікований Шевченко сприймається набагато сумніше, ніж в умовах колоніальних, умовах рабства. Бо імперії робити своє — ламати, нищити генія, якщо він, цей геній, їй не служить. А не зумівши його зламати, імперія вдається до наскрізь фальшивих методик, щоб його собі привласнити. Маємо приклад з М. Гоголем. Правда, царська імперія не зуміла цього зробити з Шевченком, то інша імперія, хоч та сама російська, вже комуністична, своїх бажаних успіхів досягла. З її цинічної й тоталітарної волі Шевченка „перехрещено" на безбожника, революціонера пролетарського штибу тощо. Сьогодні у дорозі до своєї правди, правди своєї нації, своєї держави на плечі шевченкознавців лягає велика праця — повернути читачеві Шевченка справжнього, такого, яким він був.

Драматичною поемою-тетралогією „Тарас" Богдан Стельмах, власне, до цієї проблеми підійшов, розуміючи, що зверсифікувати біографію Шевченка у драматичних її колізіях — це одна сторона художнього завдання. Інша його сторона — ввести у текст такі моменти Кобзаревого життя, на які досі попередники-шевченкознавці „не мали права" звертати увагу, якщо ті моменти не фальсифікувати. Та Шевченко залишався Шевченком. Пригадаймо, наприклад, його листа від 25 січня 1843 р. до Григорія Тарнавського, в якому він писав: „...намалював я се літо дві картини і *сховав* (курсив наш.— ***Т. С.***),— думав, що Ви приїдете; бо *картини*, бачте, *наші*, то я їх *кацапам* і не показував, але Скобелєв таки *пронишпорив* і одну *вимантачив*, а друга ще в мене, а щоб ця не *помандрувала* за яким-небудь *москалем* [...], то я думаю послать її до Вас..."

У цьому Шевченковому зізнанні опорні смислові наголоси у конфронтації один одному, у протилежних семантичних контекстах. „Картину сховав", „картина наша", а раз наша, то „не показував кацапам", або „кацап пронишпорив", „вимантачив", ту, що приховав, „не помандрувала за москалем". Радянське літературознавство такі факти поетової біографії фальсифікувало або купюрами приховувало від читача.

Відома теза, що кожне нове покоління відкриває для себе свого Шевченка, безперечно, не спростована досі. І це добре. Та, на жаль, сьогодні менше відкриттів „свого" Шевченка, ніж новітнього шевченкофобства. Не хочемо називати імен таких відкривачів, аби не рекламувати їх. Хіба що їм пригадаємо вислів Євгена Маланюка, який, на жаль, і сьогодні актуальний. „Бунти проти Шевченка,— казав він,— мають завше підозрілий характер, навіть і в тих випадках, коли бунтував Куліш, а нині бунтує Хвильовий, хоч причини цих бунтів полягають не в поверховім снобізмі й естетствуванні, а мають трагічне джерело одчаю й мук безсилля"[5].

Богдан Стельмах — поет із покоління шістдесятих років. Отже, він міг написати художній портрет Шевченка ще за соцреалізмівською схемою. Врешті, він і розпочав над ним роботу в імперський час, коли вже

---

[4] Маланюк Є. Репліка // Маланюк Є. Книга спостережень.— Торонто, 1962.— С. 81.

[5] Там само.— С. 80.

ось-ось тріщатимуть шви червоної сорочки Союзу, рватимуться кайдани і воскресатиме у „своїй хаті“ і „правда“, і „воля“,— коли Україна вставатиме з колін. Та це аж ніяк не означає, що Богдан Стельмах чекав благодатнішої пори, аби створити образ Шевченка повнішим, ніж це можна було в соцумовах. Він скоріше йшов до нього, шукав власної інтерпретації образу, трактування свого Шевченка. Отже, Шевченкову біографію, драматичні сторінки життя: дитинство, викуп з кріпацтва, заслання тощо — Богдан Стельмах подає традиційно, без будь-яких доповнень чи змін Кобзаревого життєпису. На перший погляд, аж занадто фактологізує його відомими всім деталями. Бо ж хто не знає, що малий Тарас „пас ягнята за селом“ чи служив Енгельгардтові козачком і т. ін.

Та, вчитуючись у твір, якось, наче і несподівано, відчуваємо, що цей відомий фактологізм себе цілком виправдовує. Він стає „нижньою“ чи реалістичною художньою площиною, над якою постає площина інша — медитативна або й історіософська. Шевченко підноситься над епохами й оцінюється з висоти нашого часу — коріння його в конкретній дійсності, в землі, а крона його Слова над епохами в небі, у душах нині сущих.

У творі діє близько ста персонажів. Це образи реальні (Тарас, Батько, Мати, Княжна, Поміщик, тобто ті, яких знаємо з поетової біографії) і образи персоніфіковані (Статуї, Доля, Голоси, Слава, Безталання та інші). Поставити всіх цих персонажів у прямий зв'язок із Шевченковим життям і Шевченковим безсмертям — це завдання, звичайно, складне, але, якщо воно диктується авторським задумом, то це вже творчий клопіт автора, який свідомо його обирає, бо знає, що і як робити. Він також знає суворі закони драми, розуміє, що вмістити у ній безконечну кількість діалогів чи монологів неможливо. Але витончене Стельмахове чуття художньої гармонії і розуміння секретів драми допомогли йому створити художню модель твору, в якому його герої ніколи не зайві, вони живуть за логікою сюжету. Він не припасовує висловлювання до висловлювання, щоб вибудувати діалог між героями, а творить таку текстову матерію, в яку закладено, сказати б, смисловий динаміт. Йому важливо наблизитись до Шевченкової естетики, його морального й етичного дискурсів. Наприклад: „Люлі, сину, люлі, сину, // Переждемо люту зиму, // Люту зиму, плюту люту // Та й додому — на Славуту, // А удома світ, як вишня, // І неділенька щотижня, // І дівчата-веретена, // А між ними наречена — // Маків цвіт...“

Якби цих та багатьох подібних строф, як і ремінісценцій, у тетралогії не було, то ніхто й не здогадувався б, що їх не вистачає чи чогось без них бракує. Водночас вони у художньому дискурсі твору дуже важливі, бо творять емоційний клімат у тому сенсі, що наближають читача до Шевченкової поетики. Це своєрідні парафрази Шевченка і парафрази народної пісні у Стельмаховому виконанні. Пригадаймо, що Іван Франко деякі Шевченкові твори називав парафразами на народні пісні. Франкова оцінка вельми точна, і, приймаючи її, Богдан Стельмах начеб „повторює“ самого Шевченка і творить своєрідну етнопсихологічну атмосферу, в якій формується і розвивається Кобзарів світогляд.

Зрозуміло, що ритмомелодика великої поеми вимагає звукової поліфонії, з чим, власне, Стельмах як версифікатор, як поет-пісняр клопоту не має. Його вірш водночас і ліричний, і мускулисто-міцний, такий, як легінь, про якого кажуть: дихає здоров'ям. Стельмахів вірш має ще багато

інших характеристичних ознак: він пастельний, публіцистичний, грайливий тощо. Але зараз не про це. Зараз про те, що є в тетралогії епізоди, сцени, картини, в яких поет намагається якнайближче підійти до Шевченка. Для цього він використовує усі можливі художні ресурси. А є місця, коли він, наближаючись до Шевченка, мовби свідомо від нього „віддаляється". Пригадаймо епізод приїзду Шевченка в Качанівку, коли його вітають хлібом-сіллю. Схвильований поет каже:

Спасибі, люди, вам за хліб і сіль.
Давно не бачив я такого дива.
У цьому хлібі наша суть правдива —
Прадвічна сила українських піль.
У ньому — наші радощі і біль,
І боронами передерта нива,
І пращурів далеких сила сива —
Пісні хрестин і музика весіль.
У цьому хлібі — сонце й небеса,
Яких ніде на світі більш немає;
У цьому хлібі жайворон співає,
У цьому хлібі світиться краса,
І коровайниць молоде натхнення,
І Господа святе благословення!

„Натуралісти" можуть похопитись із застереженням, що це не природний стиль Шевченкового вислову. Мовляв, Стельмах вкладає в Тарасові уста „типовий" для себе вірш. Нехай і так! Для Стельмаха, і для мене як читача, це не має значення. Суть в іншому. Суть у понятійних наповненнях тексту та в акцентах на них. Усі вони: і „пращурів сила", і „музика весіль", і рідні „сонце й небеса", і „радощі і біль", і краса хліба — це Шевченкові духовні категорії, це те, що творить здорову мораль людини, це його ідеалізм, архетип його творчого мислення. Він цей ідеалізм у богемне петербурзьке середовище привіз з України як свою генетичну успадкованість. Тому в будь-якому сюжеті, епізоді чи сцені автор тетралогії „Тарас" боїться, щоб не розірвати зв'язку цієї природної спадковости.

У серцевині цієї спадкової генетики в усій Шевченковій творчості (поезії, малярстві, прозі, епістолярії) домінує краса, яка, за Шевченком, основа всього. „Краса, в чому б вона не проявлялась,— читаємо в його „Мандрівці з приємністю та й не без моралі",— чи в живій істоті, чи в рослині, завжди має на мене однаковий доброчинний вплив. Під її добрим впливом я почуваю себе іншою, оновленою людиною, начебто старою дитиною... Дякую Тобі, Всемогутній Боже, що Ти обдарував мене почуттям людини, яка любить і бачить (усе) прекрасне й довершене у Твоїй нерукотворній безконечній творчості..."[6]

Шевченкове обдарування від Бога — любити прекрасне — у Стельмаховому творі стає своєрідним сюжетом, філософією Кобзаревих випробувань. Усі чотири поеми тетралогії навіть у мікроепізодних колізіях ви-

[6] Шевченко Т. Мандрівка з приємністю та й не без моралі // Повне видання творів Тараса Шевченка: У 5 т.— Київ; Лейпциг; Коломия, 1920.— Т. V.— С. 225.

будовано на своєрідних антитезах, суть яких і творить драму всього життя Тараса Шевченка. За Божий дар треба платити дорогою ціною. „Рука твоя закон краси збагне,— каже Богомаз Тарасові,— а зараз йди та принеси мені відро води". Найсвітліша мрія вчитися малювати перетворюється на рабську працю.

Ще вищою ціною, тобто розлукою, треба заплатити за красу любови до рідної землі:

Мені ви всі віднині — рідний край.
Я вас віднині в серці понесу,
Перетоплюсь за вами у сльозу.
До ваших голубих, до карих віч
Вертатимусь у снах — як день, так ніч...

Автор „тримає" сюжет на вістрі антитези: „кріпацтво і воля", „тюрма і свобода", „чужина і рідний край", „вороги і друзі", „хула і слава". Врешті, таким було Шевченкове життя, а Стельмах мовби веде екскурсію по ньому. Але з одного і того музею при різних екскурсоводах можна винести щось різне. Тим, власне, що дає нам Богдан Стельмах, є емоційний чар мови, високого і світлого Шевченкові „святословія", якого сьогодні в нас не вистачає.

Говорити про нашу культуру, про світочів духу урочисто, емоційно, піднесено нині, кажуть, не варто. Це гейби загумінково. Європа, мовляв, дотримується інших манер. Але тут поставимо три крапки... Емоційність — кров у венах Шевченкової поезії, це — плоть української пісні, що стала плоттю „Кобзаря". Хіба ж знову треба згадувати спогади сучасників поета, що в Оренбурзі одного вечора до пізньої ночі засланці слухали Шевченків спів і плакали. Він тоді проспівав свою улюблену „Зіроньку" („Ой зійди, зійди, ти зіронько, та вечірняя"), а з особливим успіхом виконав пісню „Забіліли сніги, заболіло тіло". Славнозвісна Маріетта Шагінян довела, як Шевченко страждав без рідної пісні, що його гнітив тогочасний солоденький і низькопробний романс. Урешті, він у „Близнецах" сказав: „После [...] трогательно-простой прелести наших песен что значат уродливые создания современных нам романсов?" При цьому Ґайдна, Моцарта, Бетговена він називав „представниками звукової гармонії".

Прагнучи досягти такої „звукової гармонії" у своєму тексті, Стельмах часто свідомо вводить у нього народну пісню, цитує вірші Шевченка, а ще частіше стилізує фольклор. І нема у цьому якогось надлишку — панує природність і краса вислову. Навіть авторські ремарки стосовно часу та умов, у яких відбувається дія, одягнуто в привабливі поетичні шати: „Весілля брязнуло дзвіночками об лід. Спинились коні, висипались гості. Мотронівка музиками цвіте. Статечний Хуторянин й Молода приїхали зі шлюбу; їх боярин — Тарас між гостями, як полум'я меткий...".

Очевидно, читач міг спостерегти, що автор цих рядків упродовж усієї розмови бере той чи інший факт із твору або щось із нього вельми йому прикметне, щоб побачити і оцінити їх у космосі Шевченкового світу. Річ у тому, що йдеться не про наукове, а про художнє дослідження поета, не про констатацію біографічних фактів, а про світ поета. Стельмах якраз виступає як художник у багатстві своїх асоціацій. А, наприклад, коли

Іван Драч писав драму-колаж „Гора“, то вчений-літературознавець брав гору над поетом Драчем. Тому твір Стельмаха цікавий саме художньою інтерпретативністю, а не чимсь іншим.

У Шевченка є кілька віршів під назвою „Доля“, є також безпосереднє звертання до Музи. За Стельмаховим твором, роль Тарасової Музи уособлює Доля. Доля є Доля — вона твоя суджена і її не об'їдеш, не обійдеш, якою б вона не була. І все ж Стельмах не відходить від Шевченка. Пригадаймо, як Шевченко молиться до своєї Музи, до Божественної плоті Духу:

Вночі, і вдень, і ввечері, і рано
Витай зо мною ідучи,
Учи мене неложними устами!
Сказати правду, поможи
Молитву діяти до краю.

Доля зі Стельмахового твору теж молиться, і її молитва співзвучна Шевченковій молитві до Музи:

І Господа святе благословення
Нехай зійде на добрий цей народ,
Хай захистить від лиха та негод
Його робуче тихе повсякдення;
Серед народів і його наймення
Хай вознесе у славі до висот,
Вділивши крихту од своїх щедрот
Для нашого прощення і спасення.
О Господи! Завдячуєм Тобі
Цим світлим днем — неділею святою,
Немов то пан який, чи лицар далебі.
О Господи! Візьми його в опіку
І славитиме він Тебе довіку.

Сакральність властива усій драматургії, точніше, усій творчості Богдана Стельмаха. Наприклад, герої драматичних поем „Атентат“, „Вовки любові“, „Стріла з „Божого лука“, „Брати“ як конкретні індивіди, відповідно до умов свого часу, в якому вони живуть і діють, світоглядно залежні від християнських моральних норм. Узагальнюючи сюжетні лінії усіх названих драматичних поем, можна сказати, що Стельмах веде розлогу оповідь про Галичину середини попереднього століття, себто не тільки про Галичину героїчну, оунівсько-упівську, а творить загальний її портрет навіть у вимірах етнографічно-побутових і мовних, не кажучи вже про аспекти соціальні, політичні чи релігійні. Галичину цієї пори ще не роз'їдав радянський войовничий атеїзм. Вона щойно починала з ним стикатися, тому так активно йому протистояла. Вже з цього погляду це не могло не позначитися на сюжетних колізіях чи не кожної з драматичних поем автора.

Що ще об'єднує драматичні твори Б. Стельмаха? Безперечно, пасіонарність поведінки героїв, відчайдушність, ризик життям в ім'я найсвятіших патріотичних поривань, в ім'я споконвічних українських держав-

ницьких ідеалів. Адже герої його поем — відомі історичні постаті, що стали під кулі поміж двох вогнів — вогнем радянським і німецьким. Це, скажімо, Головний командир УПА Роман Шухевич, Микола Лебідь — чоловий діяч ОУН, Ростислав Волошин — член Проводу ОУН, Петро Редун — начальник політвиховного відділу Головного штабу УПА та десятки інших конкретних історичних осіб під іменами власними і під псевдо, а також художньо узагальнені персонажі заселяють Стельмахові драматичні полотна. Всі вони при спільній меті борні за українську державницьку самостійність художньо індивідуалізовані, навіть якщо діють в епізодичних ситуаціях. Документи, факти битв, походів, перемог, поразок рясніють на сторінках творів, відтворюючи таким чином реалістичну картину жорстокої доби. Незрідка монологи та діалоги героїв автор наповнює історичною конкретикою, неспростовною для злісних нинішніх опонентів УПА:

Оглянъмось на Волинь!..
Там наші побратими контролюють
Цілі райони! Там нема чужинців —
Там німаки, московські диверсанти
Чи польські шуцмани і носа не показують.
Бо там їх б'ють по носі!.. Маєм втрати.
Та наші вороги — удесять більші
Від лютого, як командир Коробка
Повів загін УПА на Володимирець,
Роззброїв ворогів та перебив,
А потім те зробив біля Висоцька,
То зараз після нього інші сотні
Пустились витовкати німачню...
Перемагали ми на Крем'янеччині,
Під Ковелем, під Луцьком, під Костополем,
На Сарненщині і в борах Острожчини,
В чорнобильських та київських лісах.

У Стельмахових драматичних поемах є й інший світ. Це світ антиподів українського національно-визвольного руху, що був у Галичині всенародним. Це той ординський світ чужинців-завойовників, у якому діють Сталін, Берія, Дроздов — генерал-майор, заступник міністра МДБ СРСР, Судоплатов — генерал-лейтенант, начальник 4-го відділу МДБ СРСР і ще десятки інших енкаведистів-облавників, що чинили пекло на українській землі. Для цього автор теж мусив звертатися до відповідних джерел і користуватися такими художніми ресурсами, які б не фальсифікували конкретної дійсности, а сприяли її адекватному відтворенню.

Драматична поема як жанр вимагає виразно своєї стилістики, себто, крім володіння технікою римованого вірша, треба добре відчувати матерію білого вірша, яким так майстерно послуговувалися Леся Українка, Іван Кочерга, інші поети. Богдан Стельмах це усвідомив. Практика білого віршування така органічна для нього, як і віршування римованого. Чітка внутрішня акцентно-інтонаційна структура окремих фраз легко з'єднується одна з одною, набуваючи своєрідних та мелодійних інтонувань. Різностопна неримована ямбічна форма завдяки довершеній інтонаційній

гармонії клаузул творить ілюзію вірша римованого, який легко можна ділити на строфи:

Воїни-повстанці!
Непереможні! Пресвята Покрова
Збирає нас сьогодні тут і там —
В Карпатах, на Волині, на Поділлі —
На всіх повсталих землях українських —
При святі наших перших роковин,
Аби благословити на відвагу,
Щоб день і ніч оружно ми стояли
Супроти зайд, що топчуть нашу землю,
Що нищать і грабують наш народ.
Ми щойно разом відспівали Гимн,
В якому є найвища наша правда,
Що Україна нам — понад усе.

Урочистість тону, як у даному разі промова Шухевича перед упівцями,— це, якщо хочете, той випадок цитування, в якому бачиться загальний настрій усіх Стельмахових драм на упівську тематику. Це, власне, і стає пасіонарністю звучання.

А взагалі поетична драматургія Б. Стельмаха різножанрова. Він вільно почувається у романтичній драмі, у жанрі комедії, у драмі-казці. Не випадково для своїх перекладів поет піднесено урочистого, пасіонарного звучання вибрав твори видатного європейського комедіографа іспанця Тірсо де Моліни „Благочестива Марта" та „Романтики" чи романтичну драму француза Едмона Ростана „Шантиклер". До речі, це твори різних часових епох. Хоч вони охоплюють XVII ст. та кінець XIX і початок XX ст., усе ж у їх ідейній плоті чутні перегуки з нашим часом. Але не тільки цим Стельмах обґрунтовує їх інтерпретацію українською мовою. Потреба пізнання європейського художнього досвіду для нього теж вельми важлива. Адже все пізнається у порівнянні. Стельмахові, як самовимогливому авторові, важливо бачити себе в контексті інших. Безперечно, можна говорити, що його комедіографія, зокрема такі твори, як „Фрак для доцента", „Гребля", „Терористи" та інші, у сенсі розвитку конфліктів, розвитку діалогів та полілогів вибудовується на засадах класичної теорії драми.

Думаємо, що якби розщепити „формулу" таланту Богдана Стельмаха на її складові, себто коли б окремо розглядати його віршові тексти (лірику, пісенний жанр, публіцистику) та різножанрову драматургію, то скрізь треба говорити про їх драматичні компоненти як про своєрідні „заряди" розвитку сюжетів. Особливо це стосується його поем-казок, які вийшли окремим томом авторового семикнижжя під назвою „Чудасія". Сюди ввійшли „Чари правдивої пісні", „Біда навчить", „Христинка-намистинка", „Король Дроздобород", „Білосніжка та семеро гномів", „Придибенції з графітюльками" і „Чудасія, або Прикрі пригоди в країні погоди".

Дитячу душу можна вразити, каже Б. Стельмах, якщо в уяві дитини від побаченого і почутого „відбудеться чудасія". Власне, на цій засаді він вибудовує сюжети дитячих казок-поем. Усі вони мають оригінальні, інколи аж „модерні" колізії, хоч етимологічно заглиблені у жанроформу

фольклорної казки. В них у своєму іманентному взаємозв'язку — реальне і нереальне, природне і надприродне, вигадане і дійсне. Міфологеми його казок як їх сюжетотворчий матеріал не перебувають „у конфлікті" з реальною дійсністю, навпаки, вони цю дійсність наче доповнюють розмаїтістю фантазій і див, себто чудасіями.

У споруді поетичного храму Богдана Стельмаха є переклади та переспіви. Здавалось би, що сучасному поетові нема жодної потреби ще раз звертатися до „Слова о полку Ігоревім", оскільки перекладів та переспівів „Слова..." не бракує. Чи не кожне покоління письменників заявляло власну художню версію цієї поеми. Б. Стельмах також створив свою і назвав її „Слово про похід Ігорів — Ігоря, сина Святославового, внука Олегового". Звичайно, це тема окремої розмови. Він підійшов до „Слова..." як до національно-духовної реліквії, щоб інтерпретувати його мовою нинішнього часу, при цьому реставруючи лексику архаїчну та діалектну, яку занадто швидко ми „списали" як лексику „неужиткову". Він її відроджує, наповнює первинною семантичною сутністю, яка коренево закладена в історичній основі нашої мови. А це дуже і дуже багато, бо таким чином руйнується ґрунт під ногами фальсифікаторів „Слова"..."

Унікальні не тільки у творчій біографії поета, але й у всій нашій поезії Стельмахові переспіви давньоєгипетської лірики, що вийшли окремою збіркою „Початок радісних пісень". Як відомо, свого часу Леся Українка переклала одинадцять давньоєгипетських віршів. „Перекладені вони на нашу мову,— писала вона,— [...] з наукового німецького перекладу [...], причому з прозаїчної форми повернені в віршовану. Зроблено се тому, що коли однаково т о ч н о г о перекладу дати не можна, не бувши єгиптологом, і коли ритміка єгипетського вірша та й сама вимова єгипетських слів нікому не відома [...], то зоставалося єдино можливим перекладати не букву, а дух первотвору"[7].

Дух першотвору як теза, як стимул, як філологічна першооснова додав Стельмахові, не єгиптологові, відваги взятись за переспіви, а не переклади давньоєгипетської лірики. Акцентуємо — за переспіви... Йому придався досвід російських авторів Анни Ахматової і Віри Потапової, які користувались підрядниками німецьких, французьких, англійських текстів. І він, не нехтуючи підрядники та переклади попередників, західноєвропейських та російських інтерпретаторів, досяг свого: „У кожному рядку я намагався зберегти „дух первотвору", а якщо трохи відходив від букви, то рівно настільки, наскільки це дозволяє радіус довільності у переспівах. Нині відважуся ствердити, що пропонована збірка давньоєгипетської лірики є однією з найповніших у світі серед аналогічних видань"[8].

У самооцінці автора, до речі, нема перебільшення. До того ж це не тільки найповніше видання названих переспівів українською мовою перлин світової лірики, але переспівів, здійснених професійно на повну силу таланту, яким володіє Богдан Стельмах. „Радіус довільності" у переспівах і справді може бути різний, бо переспіви — це той різновид інтертексту,

---

[7] Леся Українка. Ліричні пісні Давнього Єгипту // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т.— К., 1975.— Т. 2.— С. 287.

[8] Стельмах Б. Післямова // Стельмах Б. Початок радісних пісень.— Львів, 2000.— С. 136.

який дозволяє появу чужомовного твору „за мотивом" оригіналу, звичайно, зберігаючи у ньому зовнішні прикмети первобудови (стилістику, образи, композицію). Б. Стельмах старається послуговуватись принципом довільности якнайменше — йому важливо максимально наблизитись до основ іншомовного твору. Як і в переспівах давньоєгипетської лірики, у переспівах давньояпонського поета (X ст.) Рубоко Шо, автора еротичних п'ятивіршів (танку), присвячених знаменитій японській красуні і поетесі Оно-но Коматі (IX ст.), Б. Стельмах прагне свій переспів наблизити до перекладу. Він художньо перекодовує японський текст українським звучанням, дбаючи про первинну семантику змісту. Такою є його, сказати б, переспівно-перекладна збірка Рубоко Шо „Ночі Коматі", що вийшла у видавництві „Сполом" (2007). До речі, першим українською мовою переспіви з Рубоко Шо здійснив львівський поет Роман Качурівський.

Яким мав би бути підсумок нашої розмови? Звичайно, нам хотілося повести її так, щоб наблизити читача до таїни багатоскладової „формули" таланту письменника. Якщо наш намір нам не вдався, то, віримо, читач це успішно зробить сам, бо семикнижжя Стельмахових творів його не розчарує. Навпаки, він матиме змогу та всі підстави „канонізувати" їх автора у справжнього майстра, якого покликало до високої праці українське слово.

Taras SALYHA

BOHDAN STEL'MAKH'S WRITINGS THROUGH THE PRISM OF GENRE, STYLE AND AESTHETICS

The author deals with the writings of the poet-sixtier in the literary context of the second half of the 20th century. He attempts to trace the poet's creative biography in its evolution — from a lyric poet and composer to a publicist and epic poet. A special attention is devoted to the analysis of the writer's dramatic poems and translations. The author also reviews Stel'makh's works for children.

ІНОЗЕМНА ЛІТЕРАТУРА

Роман ЯРЕМКО

КОНЦЕПЦІЯ ІМПЛІЦИТНОГО АВТОРА ТА ЇЇ ТЕОРЕТИЧНІ МОДИФІКАЦІЇ У ЗАХІДНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

На початку 60-х рр. XX ст., коли поняття „імпліцитний автор" тільки-но почало вживатися у зарубіжному літературознавстві для означення естетичного відображення автора-творця у тексті художнього твору, воно охоплювало все, що вказувало на безпосередню присутність авторської свідомости у текстовій тканині, а отже, інтеґрувало у собі ті особливості літературно-мистецького дискурсу, які давали змогу визначити центральний організаційний елемент знакової цілісности, її консолідаційний семантичний суб'єкт. Будучи категорією абстрактного, а не прагматичного характеру, фіґура імпліцитного автора стала об'єктом гострих наукових суперечок. Дискусійною вважалася насамперед термінологічна полісемія поняття, сублімування під ним не лише усієї загальности текстових значень, але й вищої, надрядної інстанції у тексті, яку у східноєвропейському літературознавстві традиційно позначають терміном „образ автора".

Ототожнення понять „імпліцитний автор" та „образ автор" — давня закономірність сучасного літературознавства[1]. Його основи і джерела — в успішному формуванні загальної теорії автора, яке розпочалося в Росії у першій половині XX ст. під впливом праць В. Виноградова, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Б. Успенського, Б. Кормана та інших і завершилося на Заході наприкінці 1960-х рр., у час, коли остаточно визріла постмодерністська криза суб'єкта у літературі. Значення цього тривалого процесу, внаслідок якого постав новий літературознавчий напрям, виходило далеко за межі окремої філологічної дисципліни, репрезентуючи загальнонаукову методологічну тенденцію вивчення літературного твору шляхом дослідження його внутрішньої організації, поетики, де з найбільшою послідовністю відбувається реалізація авторської активности, використання її формотворчого потенціалу.

Якщо брати до уваги кількість основоположних літературознавчих праць, присвячених вивченню проблеми імпліцитного автора у контексті наративних і комунікативних особливостей розповідного твору, то більшість із них можна поділити на три групи, обравши за критерій добору тематичну своєрідність того чи того дослідження. Відповідно до цього перша група становитиме оглядовий перелік лише тих монографій, якими

---

[1] Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs.— München, 1973.— S. 24.

закладено концептуальні підвалини цього поняття; друга міститиме публікації, спрямовані на теоретичне доопрацювання та вдосконалення висунутих ідей; третя охоплюватиме критику й спростування будь-якого формального існування цієї суб'єктивної категорії.

Літературна дискусія щодо вживання терміна „імпліцитний автор" для означення естетичної позиції автора-творця у тексті художнього твору розпочалася на Заході з появою монографії „Риторика розповідного мистецтва" („The Rhetoric of Fiction", 1961), автором якої був американський літературознавець В. Бут. Доктринальне запровадження нового поняття, а також його „риторичне" обґрунтування на сторінках згаданої праці цілковито відповідало традиціям „Чиказької школи літературної критики", опозиційно прямо протилежній до англо-американської „Нової критики". Так, уже сама схильність В. Бута визначати літературний твір як риторичне творіння та медіум комунікації авторських інтенцій з уявою читача виказувала його розбіжності з концепцією В. Вімсата та М. Бердслі: категорія імпліцитного автора, запропонована насамперед для естетичного відчитання знакового послання, давала змогу розглядати художній твір як вираження авторської свідомости у ньому, а тому заперечувала його незалежність від суб'єктивних поглядів реального автора.

У передмові до першого видання „Риторики розповідного мистецтва" можна прочитати, що предметом дослідження монографії є ті риторичні засоби поетичної мови, якими послуговується кожен письменник, прагнучи донести до читача фіктивність свого мистецького творіння. Згідно з В. Бутом, риторичні засоби або методи художнього відчуження реального автора від світу літературних персонажів допомагають йому створити ілюзію власної непричетности до організації текстових конфліктів, а також свідчать на користь його часткової відсутности у ході їх подальшого розвитку. Така „штучна" опосередкованість реальної авторської присутности у тексті того чи того розповідного твору зумовлена насамперед наявністю у ньому фіґури імпліцитного автора, теоретичного конструкту, який визначає, за словами В. Бута, „все, що ми [читачі] читаємо", та втілює „ідеальну, тобто літературну, версію реальної людини, що є сумою своїх особистих рішень"[2]. Імпліцитний автор, у розумінні В. Бута, узагальнює певні репрезентативні цінності та норми, які могли б впливати на читацьке сприйняття, а також відзначається двоякою природою: з одного боку, імпліцитний автор — проміжна фіґура між реальним митцем і наратором твору, будучи умовним текстовим образом емпіричного автора, помітним у стилі, тоні й техніці його висловлювання та коментарях, з другого — породження читацької уяви, її витвір без власної „фактичної" субстанції.

Якщо ж детальніше спинитися на розгляді проміжного положення імпліцитного автора у системі комунікативних взаємин між прагматичним і граматичним адресантом естетичного послання, то слід насамперед відзначити, що він — безпосереднє відображення свідомости реального автора у тексті художнього твору. Його образ, на думку В. Бута, видозмінюється у кожному новому творінні письменника, а отже, є діахронічною величиною, схильною змінювати свої характеристики залежно від мистецьких вимог, які ставить перед собою реальний автор[3]. Цікаво, що

[2] Booth W. C. Die Rhetorik der Erzählkunst 1.— Heidelberg, 1974.— S. 81.
[3] Там само.— S. 78—79.

навіть серія з кількох романів чи оповідань, пов'язаних між собою спільною тематикою та однаковими дійовими особами, ніколи не матиме аналогічного імпліцитного автора, оскільки завжди знайдеться низка відповідних відмінностей, які свідчитимуть про його своєрідну ориґінальність. Зокрема, можливі випадки, коли до особливостей імпліцитного автора певного тексту належить завдання дотримання дистанції до реального наратора, чим створюється нейтральний, відсторонений або інертний спосіб ведення нарації, тоді як в інших ситуаціях може виявлятися цілком помітне зацікавлення тим, про що розповідається в окремому наративному фраґменті.

Виявлення особливостей імпліцитного автора у тексті прозового твору можливе у тоні й манері художнього висловлювання, а також у стилі його застосування. Об'єктивне, іронічне чи опозиційне забарвлення імпліцитного автора, породжене полемічним стилем реального автора, впливає на наратора тексту, надаючи його нарації особливої гостроти та пікантности, яких здебільшого бракує, якщо автор лояльний та безпринципний. Крім того, панівний тон і загальний стиль уживання вербальних сентенцій у тексті прозової форми породжує, у розумінні В. Бута, той специфічний вплив, що його здійснює прозовий твір на читачів[4]. Від особливостей імпліцитного автора твору залежить, зокрема, читацька підозра, що автор знає більше, ніж розповідає його наратор, тоді як за тоном і манерою викладання подій криється справжнє авторське знання, яке можна встановити у процесі читання.

Варто зауважити, що концепція імпліцитного автора, яку запропонував В. Бут, має свої вади. Деякі з них дали привід для критики, що з'являлася у західному літературознавстві упродовж 70—80-х рр. XX ст.[5] Певні суперечності, наприклад, викликає, на нашу думку, згадана залежність імпліцитного автора від читацького сприйняття. В. Бут, зокрема, неодноразово наголошує на тому, що авторський суб'єкт у тексті набуває свого функціонування завдяки діяльності реального читача, оскільки той активізує своїм читанням рольові повноваження імпліцитного автора і сам діє за встановленим сценарієм. При цьому, однак, жодним словом не згадується, як насправді відбувається ця активізація і чи не є вона наслідком помилкового ототожнення імпліцитного автора з наратором тексту або його прагматичним творцем, які В. Бут розглядає як цілковито протилежні фіґури[6].

Деякі застереження щодо небезпеки таких збігів на практиці знаходимо у праці під назвою „Новий дискурс теорії розповіді" („Nouveau discours du recit", 1983) французького літературознавця Ж. Женетта. На його думку, В. Бут дуже часто говорить про імпліцитного автора як про фіґуру

---

[4] Booth W. C. Die Rhetorik...— S. 79.

[5] Концепцію імпліцитного автора критиковано у таких публікаціях: Jakobsen A. L. A Critique of Wayne C. Booth's A Rhetoric of Irony // Orbis Litterarum.— 1977.— N 32.— P. 173—195; Juhl P. D. Life, Literature and The Implied Author // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte.— 1980.— Bd. 54.— S. 177—203; Bal M. The Laughing Mice or: On Focalization // Poetics Today.— 1981.— N 2.— P. 202—210; Berendsen M. The Teller and The Observer: Narration and Focaliyation in Narrative Texts // Style 18.— 1984.— N 2.— P. 140—158; Poletta G. T. The Author's Place in Contemporary Narratology // Contemporary Approaches to Narrative / Ed. A. Mortimer.— Tübingen, 1984.— P. 109—123.

[6] Booth W. C. Die Rhetorik...— S. 79—82.

текстового розповідача, а відтак уживає цей термін у значенні наратора, чим породжує непорозуміння і ускладнює ситуацію довкола постійних учасників літературної комунікації. Ґрунтуючись на власній наративній теорії, структураліст Ж. Женетт наполягає на тому, щоб не використовувати цей термін у філологічній практиці з двох причин: по-перше, в уяві пересічного читача імпліцитний автор майже завжди збігатиметься з історичною постаттю письменника; по-друге, навіть досвідчені дослідники помиляються у своїх висновках стосовно цієї категорії, якщо реальний автор навмисне спотворив свій образ у тексті, надавши йому рис, відмінних від власних[7]. В обох випадках, як уважає Ж. Женетт, ідеться не про реальну величину літературного тексту, а про його проміжний, абстрактний та семантичний конструкт, який додатково розмежовує і без того роз'єднаних реального автора і наратора, а отже, є зайвим для наративних досліджень.

Утім, не всі літературознавці були такими категоричними у своїй критиці на адресу імпліцитного автора. Знайшлися також і ті, які спробували вдосконалити його, доповнивши своїми ідеями. Про факт модифікації теорії В. Бута свідчить, наприклад, ряд синонімічних термінів, запроваджених для позначення нової текстової інстанції. Більшість з них, зокрема поняття інференційного[8], абстрактного[9], фікційного[10], іманентного[11] та індукційного[12] автора, постали внаслідок переосмислення категорії імпліцитного автора; інші ж, такі, як „образ автора“[13], „суб'єкт цілого твору“[14] чи „автор у тексті“[15], були сформульовані паралельно, внаслідок проведення аналогічних досліджень у відповідних ділянках порівняльного літературознавства.

Одним із перших удосконалювачів концепції імпліцитного автора у зарубіжному літературознавстві був американський теоретик літератури С. Чатмен. На відміну від В. Бута, цей представник англо-американської наратології чіткіше окреслює предмет дослідження, уникаючи, де можливо, двояких формулювань і припущень. У праці „Історія та дискурс. Наративна структура в літературі та кіно“ („Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film“, 1978) категорія імпліцитного автора стає учасником комунікативного ланцюга, що має вигляд своєрідної діаграми з такими складовими компонентами[16]:

реальний автор — імпліцитний автор — наратор — нараті — імпліцитний читач — реальний читач

---

[7] Genette G. Die Erzählung. Neuer Diskurs der Erzählung.— München, 1998.— S. 286.

[8] Rimmon-Kenan S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics.— London; New York, 1988.— P. 87.

[9] Schmid W. Der Textaufbau...— S. 23.

[10] Currie G. The Nature of Fiction.— Cambridge, 1990.— P. 99.

[11] Lauten G. Kommunikation und Literarizitat im Erzähltext.— Frankfurt a[m] M[ain], 1990.— S. 20.

[12] Genette G. Die Erzählung...— S. 286.

[13] Виноградов В. В. О языке художественной литературы.— Москва, 1959.— С. 152.

[14] Fieguth R. Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Texten // Sprache im technischen Zeitalter.— 1973.— N 47.— S. 186.

[15] Weimar K. Enzyklopädie der Literaturwissenschaft.— München, 1980.— S. 136.

[16] Chatman S. B. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.— Ithaca; London, 1978.— P. 151.

Усі складові цієї лінійної послідовности вишикувані у чіткій ієрархічній шерензі й займають свої місця відповідно до тієї ролі, яку кожен із них виконує у процесах літературної комунікації. Так, реальний автор і читач перебувають поза текстовою нарацією, утворюючи таким чином своєрідне загальне обрамлення комунікативного акту, тоді як усі інші інстанції — це іманентні конструкти текстової організації, немислимі поза її межами. Імпліцитний автор, за С. Чатменом, це фіґура, яка не є наратором, а лише його творцем. Позбавлена власного голосу, вона просто існує у тексті як сукупність його окремих значень і голосів, інформуючи читача про найменші особливості текстової побудови. Для С. Чатмена імпліцитний автор — це щось безособове, щось таке, що здатне передавати підсвідомі семантичні структури тексту й робити це не шляхом так званої зорганізованої нарації, а силами ментального читацького сприйняття[17]. Тим самим реальний реципієнт уважається важливим фактором виявлення імпліцитного автора у тексті, а його пізнавальна діяльність поширюється не лише на видимі смислові ресурси тексту, але й на приховану семантику останнього, помітну за умов цілковитого вживання в авторський образ, його ментальність.

Очевидно, що такий підхід до розгляду імпліцитного автора сформувався у С. Чатмена під впливом загальної теорії літературної комунікації, яка стрімко розвивалася. Завдяки численним філологічним дослідженням 60—70-х рр. XX ст., у яких літературні тексти почали розглядати як динамічні знакові єдності, відзначені не тільки багаторівневою коґерентністю різноманітних іманентних кодів, дискурсів чи оповідних перспектив, але й своїми безпосередніми зв'язками з іншими текстовими системами, встановлено, що структуру знакового тексту становлять кілька внутрішніх рівнів, які співіснують на основі своєї строгої ієрархічної послідовности. Трирівневу ґрадацію текстової структури найперше обґрунтовано у французькому літературознавстві — у працях представників „Паризької семіологічної школи", до якої, зокрема, належали К. Бремон, А. Ж. Ґреймас, Ц. Тодоров, Р. Барт. У своїй схемі С. Чатмен переосмислив і доповнив концепцію цих дослідників, ураховуючи водночас додаткові розмірковування Р. Барта та Ж. Женетта, які говорили про наявність таких текстових рівнів, як функції (functions), дії (actions) та нарації (narration). „Певна функція,— обґрунтовував свої висліди Р. Барт,— набуває свого сенсу лише тоді, коли належить до загальної дії художнього персонажа (актанта), а та своєю чергою остаточно осмислюється з умовою, що її розповідають, довіряючи дискурсу з його власним кодом"[18].

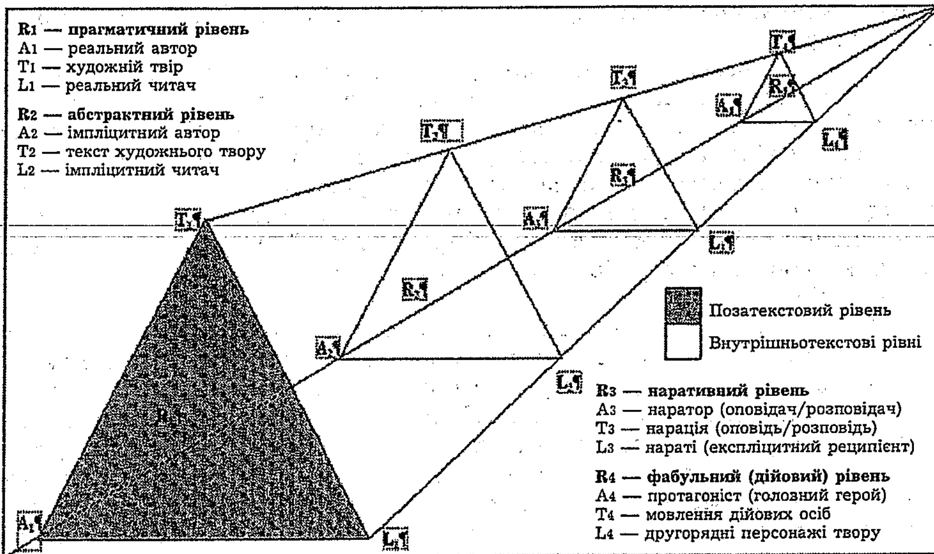
Отож, якщо доповнити схему С. Чатмена четвертим дійовим рівнем літературної комунікації, а сам ланцюг суб'єктів комунікативної взаємодії розширити його об'єктами (твір, текст, нарація, мовлення персонажів), то загальна модель матиме такий вигляд[19]:

---

[17] Chatman S. B. The Structure of Narrative Transmission / Ed. R. Fowler. Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics // Language and Style Series.— 1975.— N 16.— P. 217.

[18] Barthes R. Das semiologische Abenteuer.— Frankfurt a[m] M[ain], 1988.— S. 108.

[19] Див.: Яремко Р. В. Образ автора як форма експресивно-смислової оповіді у прозі Макса Фріша / Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10. 01. 06. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка.— Львів, 2006.— С. 5—9.



Модель літературної комунікації та її складових рівнів

Як це видно на Іл., модель літературної комунікації має двоїсту природу: з одного боку, вона відтворює конкретний тип прагматичних взаємин між реальним автором і читачем, тобто є індуктивною, а з другого — спрямована (уже як дедуктивна) на відображення абстрактної сфери внутрішньотекстових відносин. В основу цієї моделі покладено чотири комунікативні рівні: один позатекстовий прагматичний рівень (R_1) і три текстові, серед яких абстрактний (R_2), наративний (R_3) та дійовий (R_4) утворюють внутрішню організацію знакового дискурсу. З чотирирівневою структурою літературної комунікації погоджуються також німецькі літературознавці В. Шмід[20] і Ю. Шутте[21], які вважають, що перший рівень відповідає прагматичним вербальним відносинам між адресантом і адресатом естетичного повідомлення, інші три — поетичній організації епічного твору, його внутрішній текстуальній зорганізованості.

Художні суб'єкти, які взаємодіють на трьох останніх рівнях моделі, а до них, зокрема, належать фігури імпліцитного автора та читача, категорії наратора й нараті, а також головні й другорядні персонажі твору, існують лише у мовній формі, а тому перебувають у царині уявної, так званої віртуальної, текстової реальности, творячи певний організаційний аспект літературного твору та вступаючи при цьому у зв'язок з іншими його складниками. Категорія імпліцитного автора такої моделі — це центральна і водночас базова фігура естетичної системи художнього твору, яка забезпечує єдність усіх його суб'єктних сфер і виявляється у

[20] Шмид В. Нарратология.— Москва, 2003.— С. 40.
[21] Schutte J. Einführung in die Literaturinterpretation.— Stuttgart, 1990.— S. 130.

співвідношенні абстрактного, наративного та дійового рівнів літературної комунікації.

Сам абстрактний або, як його ще називають, імпліцитний рівень (R_2) можна розглядати як важливу художньо-естетичну основу для виникнення формально-змістової цілісности текстової організації. Цей рівень не що інше, як абстрактне утворення, сфера виявлення у тексті абсолютної авторської свідомости, а отже, площина переходу фізичного автора на позиції автора текстуального, який існує у тканині художнього твору на рівні композиції у вигляді способів і форм нарації та типах наратора, а також на мовленнєвому рівні у формі висловлювання наратора та дійових персонажів.

Погляд С. Чатмена частково поділяє італійський літературознавець У. Еко. Однак у його концепції категорія імпліцитного автора має назву „модель-автор" і формується у тексті завдяки так званим пустотним або невизначеним місцям. Як твердить У. Еко, „модель-автор" — обов'язкова семантична фіґура всякого літературного тексту, наявність якої дає змогу читачеві сприйняти ту інформацію, що є у творі, незалежно від того, чи її туди умістив реальний автор, чи лише підсвідомо бажав це зробити[22]. Інакше кажучи, всі свідомі наміри письменника перестають цікавити реального реципієнта, якщо йому вдається налагодити зв'язок з автором у тексті. У разі успішности такого контакту читацькому сприйняттю відкриваються підтексти та додаткові конотації твору, які здатні перетворити літературознавчу інтерпретацію на захопливу „семантичну приоду", пошук постійно нових текстових значень. „Модель-автор", на думку У. Еко, виступає додатковим методом літературознавчого аналізу, що придатний для встановлення семантичної полісемії текстового матеріалу та його ймовірної багатозначности.

Серед сучасніших спроб модифікації поняття імпліцитного автора варто назвати насамперед роботи німецького англіста А. Нюннінґа, а саме його статтю „Ренесанс антропоморфізованого паспарту чи некролог літературно-критичному фантому?" („Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom?"), яку, мабуть, можна вважати найґрунтовнішою розвідкою з цієї проблематики за останні десять років. А. Нюннінґ належить до критиків концепції В. Бута, про що свідчить його дисертація, присвячена дослідженню оповідної специфіки романів Дж. Еліота[23].

Ще на початку своєї розвідки А. Нюннінґ зважує усі за і проти досліджуваного поняття, а також має намір запропонувати власну альтернативну категорію, котра б окреслювала ті феномени, для опису й пояснення яких призначався термін „імпліцитний автор"[24]. Щоб довести потребу такої заміни, німецький дослідник детально вказує на хиби наявної кон-

---

[22] Eco U. Lector in Fabula.— München, 1987.— S. 79.

[23] Nünning A. Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots.— Trier, 1989.— S. 31—40.

[24] Nünning A. Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des „implied author" // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.— 1993.— N 67.— S. 2.

цепції. На основі численних формулювань йому вдається продемонструвати низку суперечностей, які свідчать про брак одностайности серед учених щодо точного статусу імпліцитного автора та його концептуальних функцій. Деякі із суперечностей стають помітними внаслідок аналізу теорії В. Бута, який позначає цим терміном не тільки текстову структуру та оповідача, але й їхнього абстрактного творця, що є очевидною помилкою, бо жоден творчий суб'єкт не може бути одночасно власним творінням. Такі неточності теорії В. Бута, а також суперечливі дефініції інших дослідників дають підстави А. Нюннінґу вкотре проголосити поняття імпліцитного автора „проблематичним" і „непридатним" для наукового вжитку[25]. Натомість учений пропонує використовувати новий термін „рівень цілої структури тексту" або „абстрактний рівень структури цілого тексту". Обидва терміни А. Нюннінґ визначає як „сукупність усіх структурних взаємин, що виникають унаслідок подібностей та відмінностей між текстовими елементами на комунікативних рівнях дійових персонажів і наратора"[26]. Таким чином, абстрактний рівень загальної структури тексту містить два інші текстові рівні, зокрема наративний та дійовий, і поширює свої впливи на загальну естетичну організацію літературного твору в його цілісності, перебуваючи у площині вищої, надрядної абстракції.

Однак, як уважають у своїй розвідці „Імпліцитний автор". Тлумачення та застосування суперечливого поняття" („Der „implizite Autor". Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs") німецькі дослідники Т. Кіндт і Г. Г. Мюллер, і ці теоретичні розмірковування мають свої вади. Наприклад, сумнівне, на їхню думку, вживання терміна „цілісність літературного твору", а також бажання А. Нюннінґа об'єднати запропонованим рівнем усі видимі й невидимі процеси текстової організації[27]. Якщо зважати на те, скільки різних конотацій приховувало поняття імпліцитного автора, то стане зрозумілим, що така безмежність текстових значень личить термінології Нюннінґа набагато більше. Зрештою, на нашу думку, абстрактний рівень А. Нюннінґа є не чим іншим, як загальним вмістилищем усіх естетичних особливостей літературного тексту, його художньою аурою поетичности, здатною акумулювати внутрішній мікросвіт авторських інтенцій.

Серед інших спроб удосконалення концепції імпліцитного автора варта уваги також публікація „Нечутний голос автора. Про суб'єкт підсвідомого в наративному тексті" („Die unhorbare Stimme des Autors. Über das Subjekt des Unbewussten im narrativen Text") берлінського літературознавця К. Ноймана. Це дослідження ставить на обговорення чергову спробу нового формулювання поняття імпліцитного автора, вбачаючи у ньому підсвідомий суб'єкт розповідного тексту, „нечутний голос підсвідомости емпіричного автора", який читач сприймає у процесі рецепції літературного твору. Крім того, імпліцитний автор, на думку К. Ноймана, є „каталізатором, що породжує підсвідомі семантичні структури" і робить це з допомогою використання певних риторичних операцій, таких, як

---

[25] Nünning A. Renaissance...— S. 4—5.

[26] Там само.— S. 19.

[27] Kindt T., Müller H.-H. Der „implizite Autor". Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs // Ruckkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs / Herausg. J. Fotis und andere.— Tübingen, 1999.— S. 275.

це з допомогою використання певних риторичних операцій, таких, як ідентифікація, проекція, ідеалізація тощо[28]. У випадку теорії К. Ноймана йдеться про результат психоаналітичного трактування класичного літературознавчого поняття як такого, що й надалі залишається дискусійним у сучасному літературознавстві.

У підсумку нашого огляду зауважимо, що поняття „імпліцитний автор" охоплює усі аспекти текстової організації та допомагає осягти формальну і смислову структуру прозового дискурсу. Спроби його модифікації та переосмислення переконують, що у випадку цієї категорії йдеться про важливу фіґуру літературної комунікації, особливості якої потребують дальшого дослідження.

Roman YAREMKO

THE CONCEPT OF THE IMPLICIT AUTHOR AND ITS THEORETICAL MODIFICATIONS IN THE WESTERN LITERATURE STUDIES IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The article addresses the peculiarities of the concept of the implicit author and the attempts of its theoretical modifications. A special emphasis is put on the main element of artistic structure of a text, which defines its literary, artistic and stylistic patterns and is aesthetic reflection of the consciousness of a „real" author in the textual discourse. The model of literary communication is presented, which allows to represent systemically all the participants of both external and internal communicative acts as components of the process of creating a consolidated core of textual structure with its basic characteristics.

[28] Neumann Ch. Die unhörbare Stimme des Autors. Über das Subjekt des Unbewussten im narrativen Text // Literatur in Wissenschaft und Unterricht.— 2001.— N 4.— S. 373—376.

Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА

НАРАТОР ЯК ВТІЛЕННЯ ІНТЕРСУБ'ЄКТИВНОСТИ У МАТЕРІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Пошуки найбільш виправданої теоретико-методологічної бази літературознавчих досліджень постійно коливаються між усталеними принципами сприймання та інтерпретації художнього твору і новітніми відкриттями переважно на зближенні безпосередньо літературознавства із філософією, антропологією, естетикою, соціологією тощо. Кожен випадок аналітичного синтезування має дослідницьку перспективу, оскільки намагається застановити процес студіювання твору на цілком виправданих і доречних засадах. Одним із напрямів, що потенційно засвідчує можливість значного розширення простору вивчення літературного твору, є наратологія. Поставши у другій половині XX ст., вона виявила одночасно гнучкість щодо засвоєння попередньої літературознавчої традиції та відкритість до введення нових констант для комунікування читача з текстом. Важливими для розуміння суті та прикладної вартости наратологічних принципів видаються такі проблеми:

- передусім окреслення термінологічних контурів у процесі дослідження наративної природи твору;
- визначення найбільш помітних концепцій наратології, що формують її як самодостатню методику літературознавства;
- встановлення парадигми погодженого літературознавчого дискурсу, який був би спроможний синхронізувати традиційний, структуралістський та семіотичний підходи до тексту в його наративній парадигмі.

Не спричиняючи істотних суперечок щодо актуальности й виправданости застосування наратологічних методик до пізнання літературного твору, сучасні дослідники все-таки демонструють показову „невпевненість" стосовно засадничого принципу дослідження. Якщо Д. Перкінс уважає, що „всі найголовніші історії літератури XIX століття мали наративний характер, вони відстежували фази чи іноді народження або смерть якоїсь надособистісної сутності"[1] (йдеться про сутності на зразок жанру, „духу" епохи, літературного напряму тощо.— *Л. М.-Б.*), то П. Баррі зазначає, що „наратологія виникла в річищі структуралізму, але сьогодні вже досягла певної незалежности від своїх джерел, що дає можливість виділити її в окремий розділ"[2].

---

[1] Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? — К., 2005.— С. 9.

[2] Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія.— К., 2008.— С. 263.

У контексті встановлення термінологічних констант наративу як літературознавчого дискурсу варто осмислити передумови виникнення самої потреби ідентифікувати, а далі класифікувати характерні ознаки розповіді в структурі літературно-естетичної комунікації. Як зауважив Дж. Ділі, „першою з оповідних універсалій, які нам треба розглянути, є власне універсальна роль оповіді [narrative] як основи передавання культури — основи [...] суто людського семіозису, за допомогою якого біологічна спадковість переходить у кумулятивне передавання навчання, що уможливлене єдино завдяки оповіді“[3]. Отож семіотична природа аналізу тексту відчувала потребу встановити діалогічний контакт між світом, про який оповідається, та результатом цієї оповіді у вигляді завершеного художнього явища з участю досить продуктивного посередника. Розповідь стає тим доконечним елементом, який дає можливість онтологічно синтезувати весь попередній культурно-естетичний досвід у матриці змістово значущих одиниць, котрі своєю чергою сплітаються у химерні комбінації смислів і таким чином витворюють не лише фікційний стосовно описуваного, але й цілком реальний і пізнаваний на чуттєвому рівні світ асоціацій, символів, вражень. Поставши як рефлексія на потребу артикулювати деяке знання про зовнішній простір, література неминуче застановилася саме на розповіді, позаяк лише таким способом стало можливим адекватно відобразити реальність, надавши читачеві право шукати самого себе у змісті твору. Варто погодитися з висновком У. Еко стосовно того, що *„з якоїсь точки зору все є відношенням часового та просторового сусідства або подібності з усім іншим“*[4] (курсив наш.— *Л. М.-Б.*). Адже у глобальному розумінні літературно-художній твір є саме виявом такого унікального сусідства. Передусім він покликаний встановити чіткі межі між тим, що було чи є (тобто дійсним предметним світом), і тим, що з'явиться у свідомості читача (індивідуально окресленим світом фікційної предметности). Тому текстова матерія повинна володіти і власним голосом, аби артикулювати первинно наявний інтелектуальний чи онтологічний смисл та водночас запросити читача до естетичного діалогу.

Характерною ознакою синтезу просторових площин художнього матеріалу є множинність одночасних проекцій — на конкретно-історичний континуум автора, на змодельовану традиціями та одномоментними ціннісними пріоритетами рецептивну готовність абстрактного адресата, а тому власний текстовий простір повинен відрізнятися смислотворчою гнучкістю і здатністю екстраполювати загальну суть на складнопередбачуване сприйняття. Тобто просторові виміри розповідної манери також мають ознаки деякої автономности функціонування у структурі твору. Проблема часового сусідства більш суперечлива, оскільки увага акцентується на значному триванні художнього явища, що пов'язується як із константними чинниками літературного процесу, так і з фактами ідеологічної, суспільно-світоглядної, особистісно-ціннісної трансформації, котра є невід'ємним атрибутом будь-якої еволюції. У цьому контексті розповідна манера набуває важливости у комунікуванні попереднього досвіду, будучи осередком збереження традицій, а також виступає у ролі „естетично-

[3] Ділі Дж. Основи семіотики.— Львів, 2000.— С. 39.

[4] Еко У. Надінтерпретація текстів // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.— Львів, 2001.— С. 551.

го диктатора“, акумулюючи певні цінності та закорінюючи їх у свідомість читача. Таким чином, розповідь стає означником естетичного сусідства у найширшому семантичному тлумаченні цього поняття.

Водночас саме завдяки розповіді текст перетворюється у посередника комунікації, розгортання ж розповіді уможливлює рух твору в площині специфічних координат: зображений світ переміщається з уявної довільности автора в особистісне сприймання читачем. Не завжди комфортний у психологічному розумінні процес набуття нового досвіду завдяки розповіді про щось чи про когось гармонізує асиміляцію читача з початково чужою для нього системою спостереження за новою предметною реальністю і, тим більше, за формуванням характеру відчуженої особи. Поступове вживання у реальність Іншого прибирає всі перешкоди для встановлення своєрідного мовчазного діалогу. Виникнення у художній світ синхронно з розгортанням розповіді значною мірою компенсує втрачене „своє“, на місце якого мимоволі заступає досвід іншого. Тому вже від самого початку читання розповідного тексту виникає досить глибокий і навзаєм зацікавлений діалог двох Інших — твору, адресованого комусь, і читача, готового сприйняти когось (інтенцію тексту). Не викликає сумніву, що „читання відображає структуру розширення досвіду настільки, що ми повинні тимчасово відмовитися від ідей та настанов, які оформлюють нашу індивідуальність перед тим, як ми приступаємо до набуття досвіду ще непізнаного нами світу через літературний текст. Але саме у тому процесі з нами „щось“ відбувається. Те „щось“ потрібно детальніше розглянути, особливо тоді, коли включення „невідомого“ до сфери нашого досвіду затемнюється досить простою ідеєю у літературній дискусії, а саме процес абсорбування непізнаного світу розцінюється як *ідентифікація* читача з тим, що він читає“[5].

Власне для осмислення стратегії втілення „чогось“ за посередництва розповідної манери викладу художнього матеріалу введено поняття наративу. Спроби пізнати специфіку наративного дискурсу витворили загальні засади наратології, яку розуміємо як „теорію розповідання“ чи „теорію оповіді / розповіді“[6].

Ставлячи в центр дослідження поетикальних характеристик літератури певної доби природу художнього викладу (нарацію), опиняємося перед складністю однозначного термінологічного визначення. Згідно з етимологією, „нарація — від лат. narrare — розповідати, повідомляти, а також сповіщати, звідомляти, оповідати“[7]. Тобто „наративний“ — це „розповідний“, „повідомлений“, „оповіданий“, нарація — від лат. narrare — розповідати, розказувати, а також згадувати, називати, казати, говорити“, а тому парадигматика значень дають можливість достатньо широко й вільно слугуватися цим терміном. З другого боку, Ж. Женетт пропонує використовувати і розрізняти такі терміни: *„історія (histoire)* — для оповідного означуваного чи змісту; *оповідь у власному сенсі (recit)* — для означника, висловлювання, дискурсу чи власне оповідного тексту; *нарація (narration)* — для породжуваного оповідного акту і, в розширенні, для

[5] Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс...— С. 363.
[6] Шмид В. Нарратология.— Москва, 2003.— С. 9.
[7] Литвинов В. Латинсько-український словник.— К., 1998.— С. 419.

всієї загалом реальної чи вигаданої ситуації, у якій має місце відповідний акт“[8]. Подібне розуміння природи наративности знаходимо у польському літературознавстві: „Нарація — це монологізований виклад, який представляє плин подій, ушеренгованих у певному часовому порядку, пов'язаних із персонажами, що беруть у них участь, із середовищем, у якому вони відбуваються. Вона являє собою основний спосіб викладу в епічному творі“[9]. Тобто ключовою структурною одиницею наратологічного аналізу визнається словесна матерія, що артикулює подію. При цьому змістове оформлення самої події може бути довільним — важливий факт її вербалізації. Понад те, на думку В. Шміда, „термін „наративний“ вказує не на присутність опосередкованої інстанції викладу, а на певну структуру матеріалу викладу“[10]. Отож термінологічна база новітньої літературознавчої методики перебуває у процесі становлення, відпрацювання парадигматики підходів до літературного твору чи то з позиції особистісної присутности певної оповідної інстанції, чи то за властиво мовленнєвою проекцією поза літературним фактом незалежно від будь-якої суб'єктивности.

У найширшому розумінні „наратологія прагне до відкриття загальних структур найрізноманітніших „наративів“, тобто оповідних творів будь-якого жанру і будь-якої функціональности“[11]. Таким чином, через наративне структурування тексту стає можливим диференціювати приватне всезнання автора та прагнення читача знайти максимально можливу кількість аналогій до свого життєвого досвіду. Існування деякого „посередника“ певним чином згладжує інтерпретаційний конфлікт між писанням і читанням, дає можливість кожному процесові виявитися якнайповніше, заявити про себе і сподіватися на активний діалог. Адже „мета автора — це не тільки передати досвід, але й, насамперед, передбачити ставлення до того досвіду. Отже, „ідентифікація“ не є кінцем у собі, а тільки стратегія, завдяки якій автор збуджує уяву читача, що, звичайно, не заперечує того, що з'являється форма участі у тексті через читання: дехто втягується у текст настільки, що виникає відчуття, ніби не існує відстані між ним та описуваними подіями“[12].

Наративна площина видається до певної міри ідентифікатором змісту: для передання досвіду авторові важливо дистанціювати зображений світ від себе особисто (від власної біографічности, за винятком творів специфічного жанру), натомість для читача суттєвим психологічним чинником є розуміння свого домінування над смислом, оскільки сприймання твору через посередництво не-автора знімає відповідальність за розуміння первинного змісту „неправильно“. З другого боку, якщо читач пізнає не цілком новий фікційний світ, то пробує виявити невідомі його особливості чи закономірності, а процес шукання для самого читача є автономним завдяки формальному відчуженню автора.

---

[8] Женетт Ж. Введение в архитекст // Фигуры: В 2 т.— Москва, 1998.— Т. 2.— С. 317.

[9] Głowiński M., Kotsiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1976.— S. 258.

[10] Шмид В. Нарратология.— С. 12—13.

[11] Там само.— С. 9.

[12] Ізер В. Процес читання...— С. 363.

Фактично наративна специфіка літератури є основою окреслення оптимального комунікативного простору. Очевидно, що „наратор, der Erzähler, являє собою прийняте кантівською філософією гносеологічне припущення, що ми осягаємо світ не таким, яким він існує сам по собі, а таким, яким він пройшов через посередництво деякого споглядального розуму“[13]. В. Ізер, покликаючись на міркування Ж. Пуле про унікальність привласнення досвіду „когось іншого“, робить досить цікавий висновок щодо потреби існування деякої субстанції погодження позицій: на думку Ж. Пуле, літературний текст набуває повноти існування тільки в читачі. Зрозуміло, що тексти вміщують ідеї, продумані кимось до кінця, але під час читання ми стаємо суб'єктом, який осмислює. Так зникає поділ „суб'єкт — об'єкт“, що є конечною умовою будь-якого пізнання і будь-яких спостережень; усунення такого поділу ставить читання в унікальну позицію, яка передбачає можливість абсорбування нового досвіду. Ідея, що у процесі читання ми повинні мислити думками когось іншого, привела Пуле до такого висновку: „Все, про що я думаю,— частина мого мисленнєвого світу. А якщо я мислю думками, які, очевидно, належать іншому мисленнєвому світові, то цей світ є думкою в мені, хоч я не існував у ньому [...] Коли я читаю, я мисленно вимовляє „я“, і це „я“, яке я вимовляю, вже не є мною“[14]. Тому підхід до літературного твору як до феномена суголосся багатьох голосів є чи не найбільш прийнятним для синтезу досягнень та пошуків дотичних з наратологією напрямів дослідження: структуралізму, семіотики, феноменології та рецептивної естетики.

За визначенням Р. Барта, „текст не варто розглядати як кількісну категорію. Відмінність тут ось у чому: твір є матеріальним фраґментом, що займає певну частину книжкового простору, а Текст — поле методологічних змагань“[15]. Звичайно, аналіз літературно-художнього твору лише задля відпрацювання принципів методологічного порядку загрожує втратою онтологічної вартости самого твору, тому наративістика бачиться продуктивною у спробах встановити поряд із вичерпною дослідницькою комунікацією максимально зрозумілий полілог на основних рівнях: автор — твір (згодом — текст) — читач.

Цікаво, що вихідним для прихильника і теоретика структуралізу Ж. Женетта є переконання у тому, що „старовинне „знання“ про літературу спиралося на два стовпи, котрі, якщо пригадати, називалися: особистість і творчість“[16]. Саме тому оповідна матриця прозового твору спроможна якомога чіткіше виявити як особистість творця, так і унікальні ознаки його творчого становлення та виявлення. Набування розповіддю своєї змістової конфіґурації видається процесом здебільшого інтуїтивним, емоційно зумовленим, спричиненим деяким ситуативним (у майбутньому невідтворюваним аналітичним шляхом), індивідуальним відтінком настрою або психологічного стану. Тому поступове розгортання наративного дискурсу наґромаджує комплекси ймовірних значень, а отже — відкриває перед читачем невичерпну рецептивну перспективу: „множинність Тексту зумовлюється не двозначністю складників його змісту, а, так

[13] Шмид В. Нарратология.— С. 12.
[14] Ізер В. Процес читання...— С. 363.
[15] Барт Р. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс...— С. 491.
[16] Женетт Ж. Стендаль // Фигуры...— Т. 2.— С. 364.

би мовити, просторовою багатолінійністю означників, з яких він зітканий. Читача тексту можна уподібнити до мандрівника“[17]. Продовжуючи метафоричну аналогію Р. Барта, можна твердити, що нарація становить не просту мандрівку, а таку, що синхронізована в специфічному часі свого здійснення: спочатку автор простував подієвими перипетіями задуманої ним розповіді і при цьому керувався однаково вартісними раціональними та підсвідомими чинниками форматування естетичного простору, пізніше читач опинявся в усвідомленому як фікційний та сприйнятому і відчутому як реальний світі подій. Загалом наратологічний підхід до літературного твору підтверджує подвійність усього, що має в семантиці поняття „літературного“.

У процесі створення літературно-художній твір постає синтезом реального знання автора про себе та зовнішнє середовище і виявляє закономірності погодження наявного знання з потребою пізнати щось нове чи заперечити неприйнятне для особистого сприйняття. Історія написаного тексту також розвивається як системне опозиційне утворення: функціонування тексту передусім ідентифікується на предмет його „літературности“, а вже згодом вкорінюється у культурно-естетичний простір або відсторонюється від нього. Зрештою, процес сприймання артикулює двояку природу особи читача: з одного боку, це пошук для потреби відкрити, пізнати щось нове, з другого — намагання якомога щільніше увійти в діалог з твором для ідентифікації власного досвіду. Тому „мандрівка“ читача одночасно є мандрівкою самого твору. Одним із чинників такого руху є специфічно організована розповідна площина твору, елементи якої дають можливість компенсувати місця встановлення невідомого моментами „впізнавання“ чи „справдження сподівань“. Тому погоджуємося з тим, що „зразкова цінність критичної діяльности очевидним чином пов'язана з її двояким семіологічним статусом: як метамова (дискурс про літературну мову) вона вивчає знакову систему, якою є література; як мова-об'єкт же (тобто стаючи сама літературним дискурсом) вона утворює семіологічну систему в очах тієї метакритики чи „критики критик“, яка є нічим іншим, як семіологією у найбільш узагальненій формі. Отже, критика справді сприяє одночасно „розшифруванню та формуванню“ смислу, оскільки вона є одночасно семантикою та семантемою, суб'єктом і об'єктом семіологічної діяльности“[18].

Одним із ключових понять для здійснення наратологічного дослідження літературного твору є розуміння специфіки наратора у художньому просторі. Насамперед „мистецтво письменника полягає в тому, як він окреслює кордони цього простору (простору фіґури), зримого тіла Літератури“[19]. Тож поперед тексту як завершення вербалізованого досвіду саме автор моделює постать того, хто втілить погляд на світ, запросить іншого до діалогу і підніметься над буквальним значенням кожного слова. Р. Барт поляризував об'єкти дослідження, додаючи прав інтерпретаторові та звужуючи творчу інтенцію автора: „Автора вважають батьком і господарем свого твору, отож літературознавство вчить нас поважати автограф і відкрито засвідчені наміри автора [...] Стосовно ж Тексту, то у ньо-

[17] Барт Р. Від твору...— С. 493.
[18] Женетт Ж. Изнанка знаков // Фигуры...— Т. 1.— С. 192.
[19] Женетт Ж. Фигуры // Там само.— С. 208.

му відсутній запис про батька [...] У Тексті не вимагається поважати якусь монолітну цілісність, його можна розчленувати"[20]. Однак цілковите і суб'єктивно спрямоване розуміння твору дає підстави для численних сумнівів у висліді такої інтерпретації, оскільки загрожує настільки заглибитися у „сітку метафор", що більше чи менше достеменне встановлення смислу видаватиметься або неможливим, або відчуженим від первинного задуму. Напевно, однією з функцій наратора є утримування рівноваги як сприйняття значення конкретних структурних елементів твору, так і цілісного розуміння його пізнавально-естетичної консистенції.

Термінологічне окреслення наратора могло б спиратися на природу фікціональних актів, тобто тих актів, які визначаються як „оповідні фікціональні висловлювання, взяті як мовленнєві акти"[21]. Таким чином, наратор є головною дієвою силою для реалізації цих актів, оскільки формалізує авторську інтенцію, встановлюючи ілюзію автономности твору; це „сконструйована автором фікційна особа, що висловлюється в епічному творі, надавець викладу, в якому народжувався, творився і розвивався зображений у творі художній світ: фабула, персонажі, тло подій"[22]. Функціонування терміна в сучасному (особливо німецькому, французькому, польському, англійському) літературознавстві досить продуктивне. На думку М. Легкого, потреба та доцільність його використання зумовлені тим, що „уникається плутанини зі словом „автор" (як особа і як ідея)", а також семантично він є „ширший, ніж „оповідач" і „розповідач"[23].

Виведення поняття наратора потребує встановлення чіткої диференціації за суб'єктно-формальною ознакою основних субстанцій — реального біографічного автора, уявного читачем творця, а також свідомо змодельованої письменником сутности всезнаючого джерела твору. На переконання В. Виноградова, невід'ємним атрибутом існування літературного твору був саме образ автора: „Образ автора — це не простий суб'єкт мовлення, найчастіше він навіть не названий у структурі художнього твору. Це концентроване втілення суті твору, яке об'єднує всю систему мовленнєвих структур персонажів у їхньому співвідношенні з оповідачем, розповідачем або розповідачами і через них є ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого"[24]. Таким чином, допускається часткове ототожнення авторської інтенції як першоджерела смислу та її текстового вияву. Натомість системно-суб'єктний метод Б. Кормана зосереджений на особливості функціонування внутрішньотекстового автора, який тлумачиться як „свідомість твору": „[...] співвідношення автора біографічного та автора-суб'єкта свідомости, виявом якої є твір [...], в принципі таке ж, як співвідношення життєвого матеріалу та художнього твору загалом: керуючись деякою концепцією дійсности та виходячи з визначених нормативних і пізнавальних настанов, реальний, біографічний автор (письменник) створює з допомогою уяви, добору та переробки життєвого матеріалу

[20] Барт Р. Від твору...— С. 494.

[21] Женетт Ж. Вымысел и слог // Фигуры...— Т. 2.— С. 367.

[22] Głowiński M., Kotsiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich.— S. 259.

[23] Див.: Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка / Дис. ... канд. філол. наук: 10. 01. 01.— Львів, 1997.

[24] Виноградов В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В. В. О теории художественной речи.— Москва, 1971.— С. 118.

автора художнього (концепційного [в ориґіналі — „концепированного"]). Інобуттям такого автора, його опосередкуванням є весь художній феномен, весь літературний твір"[25]. Отже, для диференціації автора і суб'єкта поза ним запропоновано розмежувати два основні рівні, однаково асимільовані у мовленнєвий аспект твору: суб'єктивність джерела висловлювання та індивідуальне втілення свідомости того, хто промовляє у творі. Однак тут варто врахувати і детальнішу класифікацію самого субстанційного джерела, яку подає А. Окопень-Славінська: „Автор у всіх його життєвих ролях" та „автор як адресант твору, тобто диспонент правил, творчих актів"[26]. Дослідниця спробувала розщепити сутність автора і визнала, що літературний твір фіксує мимовільну самоідентифікацію творця та його зумисну настанову як для персонажів, так і для читача. Для цілісности матерії твору, щоправда, введено поняття „суб'єкта твору", того адресата, який сприймає авторську стратегію. Гадаємо, для продуктивного вивчення тексту в його наративній проекції досить визнати творчу інтенцію складовою літературної комунікації загалом, без подальшого мікродеталізування, оскільки перспектив конкретизації авторської сутности може згромадитися дуже багато, а це ускладнить сам аналітичний процес. Попри намагання у деяких літературознавчих методиках знівелювати авторську інтенцію як суттєвий чинник розуміння смислу твору, залишається усвідомленою естетична та інтелектуальна вага самої постаті автора у літературному дискурсі: „Коли (реальний автор) пише, він створює [...] передбачуваний варіант „самого себе", який відрізняється від передбачуваних авторів, котрих ми зустрічаємо у творах інших людей [...] той образ, який створюється у читача про цю присутність, є одним із найзначніших ефектів впливу автора. Хоч би як автор старався бути безособовим, читач неминуче створить образ [автора], який пише в тій чи іншій манері, і, звичайно, цей автор ніколи не буде нейтральним у ставленні до тих чи тих цінностей"[27].

Для систематизації дослідження природи розповідного тексту видається оптимальним включення до термінологічного інструментарію поняття „абстрактний автор", яке, на думку В. Шміда, „позначає, з одного боку, наявний незалежно від усіх роз'яснень автора семантичний центр твору, ту точку, в якій сходяться всі творчі лінії тексту. З другого боку, це поняття визнає за абстрактним принципом семантичного з'єднання всіх елементів творчу інстанцію, чий задум — свідомий чи несвідомий — здійснюється у творі"[28]. Досить компромісною щодо абстрактного автора є позиція Ж. Женетта: „Уявний автор — це все, що повідомляє нам текст про автора"[29]. Тобто, не будучи матеріалізованим у словесній матерії тексту, не диктуючи свого бачення конкретної ситуації реципієнтові, автор разом з тим і визначає позицію щодо смислу твору, і вказує на точку відліку для встановлення ціннісних пріоритетів щодо значення напи-

---

[25] Корман Б. О. Избранные работы по теории и истории литературы.— Ижевск, 1992.— С. 174.

[26] Okopień-Sławińska A. Relacie osobowe w literackiej komunikacji // Problemy socjologii literatury / Ed. J. Sławiński.— Wrocław, 1891.— S. 109—125.

[27] Boot W. The Rhetoric of Fiction.— Chicago, 1961.— P. 70—71.

[28] Шмид В. Нарратология.— С. 48—49.

[29] Genette G. Nouveau discourse du recit.— Paris, 1983.— P. 102.

саного. Таким чином, абстрактний автор як передумова формування сутности наратора виявляється у комплексі характерних ознак:

1) він синтетичне — у плані значення та формального вияву — утворення в уяві читача після прочитання твору;

2) він явний у мовленнєвій діяльності, змодельованій читачем;

3) він автономний як щодо тексту, так і щодо його рецепції;

4) він символічно реальний, тобто надається до встановлення або ідентифікації в межах читацької компетентности;

5) він не повинен ототожнюватися з конкретною особою письменника, оскільки інтелектуально-естетичний горизонт абстрактного автора щоразу поповнюється контекстним значенням, тобто виходить за рівень фактичного знання письменника як представника певного історично-культурного середовища.

На протилежній опозиційній до абстрактного автора точці перебуває абстрактний читач. Його рівень оприявнення у літературному творі виняткового суб'єктивний і належить авторській інтенції, адже окреслення читача починається зі свідомости автора. Акумулювання естетичного чи будь-якого іншого досвіду відбувається з очікуванням деякого відгуку на описане, тобто автор веде безпосередній уявний полілог, в якому всі інші, крім нього, учасники мають константну ознаку — фікційність: моделювання певного життєвого простору з реальними для нього персонажами, з дійсними обставинами описаних подій адресується уявному читачеві, який мав би сприйняти текст у тому семантичному окресленні, яким його задає автор. Термінологічно поняття має кілька визначень: „імпліцитний читач" В. Ізера, „віртуальний реципієнт" М. Ґловінського, „особистість адресата" М. Червенки, „задуманий читач" Е. Вольфа або синтез „уявного читача" та „концепціонального читача" Г. Грімма. На переконання Ж. Женетта, „можливий збіг абстрактного та фіктивного читача у тому разі, коли йдеться про екстрадієгетичного наратора" (адресата, до якого звертається безособовий і всюдисущий наратор з-поза фікційного світу) та „імпліцитного читача"[30]. Загалом найхарактернішими ознаками абстрактного читача є:

1) уявна конфіґурація особи, яку визначає контекст з притаманними йому принципами світоглядного, суспільного, культурно-історичного плану;

2) виняткове авторське домінування над наданням голосу цьому читачеві;

3) приписування права на розуміння істини в її остаточному значенні;

4) володіння конкретними орієнтирами щодо ключових естетичних вартостей універсального звучання.

Таким чином, сутність абстрактного читача полягає в його ідеальності як щодо авторського задуму, так і щодо тривання літературного твору в процесі естетичної комунікації.

На перетині всіх суб'єктивованих інстанцій оповідного літературного твору опиняється наратор. Поняття, широко вживане у сучасному літературознавстві, синонімізується, зближуючись то з оповідачем, то з розповідачем. За визначенням В. Шміда, „наратор — це адресант фіктивної на-

[30] Genette G. Nouveau discourse du recit.— P. 95.

раторської комунікації“[31]. У той час оповідачем заведено іменувати „різновид літературного суб'єкта, особу, вимислену автором, від її імені в художньому творі автор оповідає про події та людей“[32] або „дійову особу, зображену у творі як суб'єкт розповіді, а саме — як герой, від особи якого у творах епічного чи ліро-епічного роду літератури ведеться розповідь і який виступає в них у функції уявного автора“[33]. Його атрибуція полягає у браку реальних стосунків та контактів із зображуваним світом, однак допускає їх в уявній формі. Натомість розповідач визначається як „дійова особа, яка виступає у творі і як суб'єкт, і як об'єкт (безпосередній або опосередкований) розповіді, тобто як герой, що є учасником або має безпосереднє відношення до тих подій, про які він розповідає“[34]. Навіть більше, саме він часом називається наратором: „Розповідач, або наратор — різновид літературного суб'єкта, вимислена автором особа, від імені якої він веде розповідь про події та людей, з допомогою якої формується весь уявний світ літературного твору; це літературна постать, котра, як правило, є водночас автором і персонажем“[35].

Таким чином, розповідача з оповідачем об'єднує виразна дистанційованість від реального автора, проте різнить рівень асимілювання у художній простір твору. Дослідники навіть диференціюють особливості вияву розповідача за трьома категоріями: розповідач як головний герой твору, як побічний герой або як мовленнєво втілений опонент біографічного автора. У російському літературознавстві розмежування оповідача—розповідача відбувається за критеріями ідентичности оповідача з тим, про що оповідається: „розповідач викладає події від третьої особи, оповідач — від першої“[36], а також за способом оприявнення у творі: „Оповідач — носій мовлення, не виявлений, не названий, розчинений у тексті“ і „розповідач — носій мовлення, який відкрито організовує своєю особою весь текст“[37].

Розпізнавання оповідача і розповідача має досить продуктивну підказку на рівні стилістики — мовлення розповідача вирізняється своїм характерним забарвленням, тяжінням до позиції одного з персонажів. Для конкретнішого і зрозумілішого дослідницького обігу В. Шмід пропонує послуговуватися терміном „наратор“ і вказує на його індиферентність щодо опозицій „об'єктивність — суб'єктивність“, „нейтральність“ — „маркованість“ тощо, оскільки він „позначає носія функції оповіді безвідносно до будь-яких типологічних ознак“[38].

Дещо відмінне тлумачення сутности наратора пропонують польські дослідники, вважаючи, що „характеристика наратора передбачає два головні моменти: 1) позицію, яку він займає до світу, що постає з його ви-

---

[31] Шмид В. Нарратология.— С. 63.

[32] Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.— К., 1997.— С. 522.

[33] Теорія літератури / За наук. ред. О. Галича.— К., 2001.— С. 146.

[34] Там само.— С. 149.

[35] Літературознавчий словник-довідник.— С. 602.

[36] Хализев В. Е. Особенности эпических произведений // Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова.— Москва, 1988.— С. 236.

[37] Корман Б. Изучение текста художественного произведения.— Ленинград, 1972.— С. 33—34.

[38] Шмид В. Нарратология.— С. 65.

кладу; 2) міру його присутности у структурі твору"[39]. Тобто класифікація типових для нараторської функції ознак зближується з традиційним розрізненням оповідача і розповідача.

Позиція ж В. Шміда видається оптимальною в аналітичному дискурсі, позаяк звільняє категорію наратора від суб'єктивних і довільних значеннєвих нашарувань інтерпретатора. Стосовно потреби надати нараторові персоналізованих ознак, тобто сприймати його частиною оповідної структури не лише формально, але й смислотворчо, дослідник наголошує, що „наратор конституюється у тексті і сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мови"[40]. Хоча наратор не може ототожнюватися з певною особою, його присутність — доконаний факт для кожного оповідного (чи розповідного) твору: „він може бути ледь уловимим, зливаючись з абстрактним автором. Але хоч би яким об'єктивним, позаособовим він був, наратор завжди постає як суб'єкт, наділений більше або менше визначеною точкою зору, яка виявляється, щонайменше, у доборі тих чи інших елементів із „подій" для описуваної історії"[41]. Ймовірно, саме активізація мовленнєвої складової породжує прагнення дослідників максимально зблизити парадигми автора і наратора саме на рівні стилістики. Таким чином, з одного боку, місія наратора виявляється через артикулювання авторської творчої інтенції у цілісності художньо-зображальних засобів, з другого — у здатності встановити естетичний діалог відстороненого від твору автора із читачем, який пов'язаний з певною історичністю.

Духовний світ автора значною мірою моделюється для текстового оформлення, до нього додаються контекстуальні чинники, він заздалегідь проектується на очікувані реакції читача (читачів) та літературного процесу загалом. Тому духовність наратора має всі ознаки „вторинної моделюючої системи": створений за певними канонами та правилами, він починає функціонувати як самодостатній організм із характерними для нього важелями переконання реципієнта. Читач здебільшого ідентифікує психологічну сутність автора саме через дозволену наратором призму, під його кутом зору розгортається інтерпретаційна проекція літературного твору. За визначенням М. Легкого, „наратор — мовностилістичний епіцентр викладу. „Тут" і „тепер" наратора читач приймає за вихідний пункт своєї хронотопної орієнтації. Наратор — особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості, він не позбавлений деякої автономності"[42]. Можемо вважати, що сутність наратора синтезує всі притаманні літературі як духовно-інтелектуальному феноменові ознаки: закорінення певного особистісного досвіду в матрицю тексту з подальшою відкритістю до нескінченної рецепції та інтерпретації, перебування у створеному фікційному світі з унікальними часопросторовими характеристиками, об'єктивне відтворення подієвости в різноманітних формах, співіснування кількох мовленнєвих площин, які уможливлюють багатоголосся худож-

[39] Głowiński M., Kotsiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich.— S. 259.

[40] Шмид В. Нарратология.— С. 65.

[41] Там само.— С. 66.

[42] Легкий М. Форми художнього викладу...— С. 22.

нього тексту та ін. Автономність наратора є константою розповідного твору, оскільки дає можливість поляризувати автора та персонажів, автора і читача, фікційний світ зображуваної реальности модифікує в уявнореальний світ, пізнаний читачем. Тобто, як суб'єкт викладу, „наратор формує цей виклад, а з ним — і художній світ твору"[43]. Тому серед основних принципів щодо ідентифікації наратора в матерії літературного твору наводяться такі: „Прийнятий у нарації кут зору, дистанцію щодо персонажів і подій, епістемологічну перспективу й засади поцінування, знання про зображений світ та засоби обмеження і мотивації цих знань"[44]. Наратор постає як складноорганізований суб'єкт з багатьма способами свого оприявнення, як посередник між:

а) реальним світом, до якого належить біографічний автор, і фікційним світом художнього твору;

б) зображеним символічно значущим світом літературного твору і пізнавальною компетентністю читача;

в) інтелектуальним, світоглядним, естетичним, моральним досвідом автора і рецепційною готовністю читача до специфічного, одностороннього діалогу;

г) природними для дійсного автора мовленнєвими конструкціями, тенденційно змодельованим мовленням персонажів і відгуком читача іншої культурно-історичної реальности на вербалізацію духовної сутности віддаленої епохи.

Таким чином, проблема наратора в літературознавчому дискурсі не викликає принципових дискусій щодо термінології, розбіжності стосуються радше підходів до типології наративної парадигми тексту, а також узгодження у текстологічному застосуванні запропонованих методик дослідження.

Lidiya MATSEVKO-BEKERS'KA

THE NARRATOR AS EMBODIMENT OF INTERSUBJECTIVITY IN THE LANGUAGE MEDIUM OF ARTISTIC TEXT

As aproved evidence by contemporary Literary Studies of artistic works, pure philological principles actively drawn together with philosophy, anthropology, esthetics, sociology trends, etc. Analytic synthesis in any case bears an investigative perspective. Narratology is one of directions, which is a potential evidence of the possibility to considerably expand the space of studying a literary work. A narrator as a central essence of the concept appears as a subject with complex organization bearing many methods of its emergence, who is an intermediary between the following events: the real world, which the biographical author belongs to, and fiction world of artistic work; the presented world of literary work with its symbolic meanings and cognitive competence of a reader; intellectual, visual, esthetic and moral experience of the author; a receptive readiness of the reader for a specific one-sided dialogue; characteristic verbal constructions of a real author along with tendentiously simulated speech of characters and the reader's Hereacler's response, who belongs to a different cultural and historical reality.

[43] Легкий М. Форми художнього викладу...— С. 22.

[44] Głowiński M., Kotsiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich.— S. 259.

Марія ГАБЛЕВИЧ

СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТИ ШЕКСПІРА ПОЧАТКУ 1590-х РОКІВ (за матеріалами п'єси „Король Едвард III“)

1

Король Едвард III (1312—1377, правив у 1327—1377) увійшов в історію насамперед як автор двох зачинів — Столітньої війни між Англією та Францією (1337—1453) і рицарського ордену Підв'язки, який існує й нині. Розпочата цим королем війна позначила не лише сорок літ правління Едварда III, а й тридцять літ життя його сина Едварда, принца валлійського (1330—1376). Він в історії королів залишився під іменем Чорного Принца, бо батька не пережив, а прославився як воїн у двох основних битвах Столітньої війни — під Кресі (1346) та Пуатьє (1356). У битві під Пуатьє взято в полон французького короля Йоанна II з сином, і Чорний Принц відправив їх до батька в Лондон. Батько ж його брав участь у двох інших протистояннях з французами — у морському бою під Слейсом (1340) і в облозі Кале (1346—1347). Якраз коли він тримав в облозі Кале, шваґро його, король Давид Шотландський, безрезультатно пішов на Англію війною і, полонений, просидів у Лондоні десять років.

Ці події стали історичним тлом анонімної п'єси, що 250 літ опісля, у 1596 р., вийшла друком під назвою „Правління короля Едварда Третього: Як її неодноразово грали у місті Лондоні“ (*THE RAIGNE OF KING EDVVARD the third: As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London).* Так само анонімно перевидана через три роки (1599 р., видавець той самий — Катберт Бербі), вона з'явилася знову щойно в 1760 р., а після ще дев'ятнадцятьох перевидань (найчастіше під рубрикою „шекспірівський апокриф“) нарешті вийшла в науковій серії „The New Cambridge Shakespeare“ за редакцією професора Римського університету Джорджіо Мельхіорі (1998)[1]. Це видання стало офіційним введенням у шекспірівський канон однієї з найраніших відомих нам п'єс драматурга, бо датують її написання кінцем 1592—1593 рр. Дослідники вважають її тільки почасти шекспірівською — хто більшою, хто меншою мірою. (За нашими спостереженнями, Шекспірові *не* належать три з лишком сотні рядків із 2672-х.)

Аналіз обох видань „Едварда III“ показує, що той (ті), хто писав цей текст, ні одної, ні другої (кращої) верстки його не бачив. Тут природно виникає ряд питань: а чи бачив видавець тексту тих (чи бодай одного з

[1] *King Edward III* / Ed. G. Melchiori.— Cambridge, 2001.— 3rd ed.— 219 p.— (The New Cambridge Shakespeare) (далі — Melchiori).

тих), хто його писав? Чому, не давши імени автора, він не назвав бодай трупи акторів, яка грала цей текст „неодноразово в місті Лондоні"? Відповідь напрошується сама: перед тим, як потрапити в Реєстр книговидавців у грудні 1595 р., ця п'єса мусила належати до сфери рукописних текстів, що не призначалися для загального, пересічного читача — *the vulgar sort*. З цього своєрідного самвидавного „підпілля", після більш як двох років обігу, і вихопив рукопис „Едварда III" Катберт Бербі.

Доказом, що дістав він його не з рук театралів, є браки, не властиві текстам, що пройшли режисерську обробку: пропуски й помилки в іменах персонажів; нечіткі чи й зовсім відсутні сценічні ремарки; брак вказівок для театрального персоналу тощо.

Ще один (схоже, непомічений), і суттєвіший, доказ — наявність у цій п'єсі багатьох реплік, які насправді є лиш думками персонажа. Деякі з них актор міг би заграти, без шкоди для дії, тільки в максимально скороченому вигляді, а деякі взагалі заграти годі — хіба що в монтованих кадрах нинішнього кіно. Або в уяві читача.

Зрештою, є в цій п'єсі й певна вказівка, що вона — суто літературна і писалася для обізнаного, добре підготовленого читача з тієї політично (і поетично) заанґажованої суспільної верстви, яку англійці, копіюючи греків, назвали „кращою" — *the better sort, the betters*. Інакше кажучи, аристократією.

Якщо звернутися до передфінальної тиради королівського сина (останнє слово належить його батькові-королю), то уважне прочитання покаже, що тирада ця — та й уся п'єса — призначалася для читача, в тім і читача з „віків прийдешніх": Чорний Принц бачить у них таких же князів-*princes*, виплеканих, як і він, під щитом батьківської (королівської) благодати:

Син, батьку, твій, що виріс під щитом
Могутньої твоєї благодаті,
Хотів би, щоб, як ти мене обрав
Орудддям вияву твоєї влади,
Так і багато інших виростало
Князів на цьому острові, прославу
Такими ж перемогами здобувши.
А я не проти, щоб кривавих шрамів,
Ночей моїх безсонних в полі бою
І сутичок — а їх було немало,—
І небезпек, що чигали на мене,
І спек, і стуж, і прикрощів усяких
Було б віднині вдвадцятеро більше,
*Якщо, **читаючи** про дні трудні*
Моєї юності, віки прийдешні
Так духом запалають, що не тільки
Французькі землі, а й Іспанець, Турок,
Чи інший хто, що в Англії ясної
На гнів заслужить справедливий, зблідне
І зніТиться перед лицем їх гідним. (5.1.216—235)*

* Тут і далі, якщо не зазначено інакше, переклад текстів і виділення шрифтом у них наші.

2

Еквівалентом „кращого сорту“ людей — цвіту нації — у поетичній системі „Едварда III“ є квіти. Вже в найпершій мізансцені говориться, що спадкоємцем Франції є „благодатне я“ молодого короля англійського — „квіт європейської надії, із лона матері своєї садку духмяного“ (1.1.14—16). Спадкове право його матері Ізабелли, єдиної дочки Філіппа Красного (1285—1314), на французьку корону „бунтівні уми“ з-посеред французької знаті обійшли, обравши королем французьким Йоанна з роду Валуа*. „Ґрунтували“ вони свій вибір на тому, що:

Французьке королівство,
Де стільки є князів високородних,
Не визнає правителем нащадка
Не по батьківській лінії. (1.1.22—25)

Цей „підроблений ґрунт“ (салічний закон**) король Едвард називає „купою порохнявого піску“***. На такому ґрунті квіти, звісно, не ростуть.

Зате думку свого васала-француза, що завдання „збити тиранові гординю й поставити правдивого пастиря народу“ має бути справою обов'язку для самих французів, Едвард вітає:

Ця рада, Артуа, мов плодородна злива,
Додала росту гідності моїй,
А запал полум'яний слів твоїх
Відважний дух у грудях породив,
Що гибів в невідомості, та зараз
Розправив слави крила золоті:
Нащадок Ізабелли красної, він зможе
В хомут сталевий вбити твердошиїх,
Що відлягнули так мої права. (1.1.42—50)

Звернімо увагу, що це вже вдруге автор цієї мізансцени відділяє титул короля від особи, яка має на нього право: право на трон має не конкретна, обрана іншими людина, а її „благодатне я“ (*gracious self*) — її гідність, її „золотокрилий“, гарячий „дух відваги (*hot courage*), який досі гибів в невідомості“ і який передається з покоління в покоління. А плекають та наснажують оте „благодатне я“ *слова* — їх вода і їх вогонь.

Давши наказ збирати війська для походу проти „твердошиїх“ французів, король Англії поспішив на свій північний кордон — звільняти з-під шотландської облоги замок графа Солсбері, де з першого погляду закохався в його господиню. Історичні джерела — зокрема дві *французькі*

* Насправді Філіппа VI з роду Валуа (прав. 1328—1350); Йоанн II (Добрий) був його сином і правив з 1350 по 1364 рр.: автор зробив з двох французьких королів одного, вписуючи їх в історично широкі часові рамки п'єси: 1337—1356 рр.

** Салічний закон — збірник звичаєвих прав франків із VI ст., за яким жінки не мали жодних прав. Згідно з цим законом королівський трон з роду Капетів перейшов до роду Валуа і з роду Валуа — до роду Бурбонів; в обох випадках французи не обійшлися без воєн — Столітньої з англійцями (1337—1453) і релігійної між собою (1562—1593).

*** *But they shall find that forgèd ground of theirs*
To be but dusty heaps of brittle sand. (1.1.28—29)

хроніки тих часів — кардинально розбігаються у викладі історії цього кохання, та Шекспір мав усі підстави подати її так, як подав, виходячи з її наслідку.

А наслідком був релігійно-рицарський орден Синьої Підв'язки імени святого Георгія, що його Едвард III заснував десь між 1344 і 1348 рр. для того, щоб „підносити честь і славу хороших, побожних, доблесних, відважних, мудрих, благородних людей за визначні заслуги і плекати особливу приязнь, товариськість та згоду в усьому, що чесне, між усіма людьми, а особливо між рівними станом"[2]. Урок благородства, який дала Едвардові III графиня Солсбері, надихнув його відважне і благодатне „я" вибрати жіночу підв'язку синьої барви як символ ордену* і відповідне гасло: „*Honi suit qui mal y pense*" — „Хай буде соромно тому, хто подумає про це інакше".

„Може, дехто й подумає,— пише історик Полідор Вергілій у латиномовній „Історії Англії" (*Historia Anglica*, 1555),— що в такого благородного ордену був не надто гідний початок, якщо й справді він такий був, але чимало почесних станових відзнак починалися з речей нижчих і менш гідних, ніж любов, яка при пристойному наставленні є річ вельми благородна й бажана, оскільки саме благородство під любов'ю ходить, як влучно висловився поет Овідій: *Nobilitas sub amore iacet*"[3].

3

— У твоїй владі дати мені втіху,
І я утішуся. Інакше — вмру.

Подібні слова — як оце звернення короля Едварда до графині Солсбері,— можна знайти чи не в кожному другому любовному сонеті. Написані вони як гасло і на фламандському щиті з XV ст., який зберігся у Британському музеї: „*Vous ou la mort!*" — „Ви або смерть!" Стрічка з гаслом, що творить букву „Ф" з одною незавершеною половинкою, витає на лівій половинці щита, над головою юнака в латах: він, зі шпагою при боці, але, відклавши шолом, рукавиці й алебарду, опускається на коліно перед молодою дамою. Дама, у квітчастій з білим сукні та білій середньовічній фаті, намальована на правій половинці щита: вона скромно стоїть лицем до латника, пропонуючи йому край оздобного шнура, яким обв'язаний її стан. Позад юнака простягає до нього руки обтягнений шкірою кістяк Смерти. Щит, як усяка геральдична символіка, служив для ідентифікації рицаря, але цей, що явно призначався для турнірів, ідентифікував не так особу власника, як його життєве кредо.

Сучасне тлумачення цього образу доволі промовисте: „Культ куртуазної любови, що його так бурхливо розвивали середньовічні збірки лірики, в дійсності був лиш культом на словах і став предметом відвертого показу. Цю тему використовували для прикрашання кінських попон, на-

---

[2] З орденського статуту, оновленого за правління Генріха VI. Цит. за: Melchiori. Introduction.— P. 24, fn 2.

* Синій колір у геральдиці пов'язаний з планетою Юпітер, що, як найбільша після Сонця планета, чинить найсильніший, після Сонця, вплив на Землю. Колір, пов'язаний з Юпітером, символізує владу, тому означає вірнопідданство, вірність, постійність.

[3] Див.: Melchiori. Introduction.— P. 22.

шоломників (*crests*) і навіть турнірних щитів [...] Картина на ілюстрації бачиться у викривленому ракурсі, бо щит зігнуто посередині майже на дев'яносто градусів*. З одного боку дама, об'єкт поклоніння, у бурґундському строї. З другого боку стоїть на колінах хворий від кохання юнак, тільки недавно посвячений у рицарі, що видно з пір'їни на турнірному шоломі. На задньому тлі — постать Смерти, якій юнак віддасться, якщо його просьбу буде відкинуто. Стрічка вгорі виявляє його почуття, коли він вигукує: „*Vous ou le mort!*"[4]

Якось навіть незручно цитувати у XXI ст. таке іронічне розуміння культури, що її колись підтримували, і немалими зусиллями, кращі люди більшости європейських земель упродовж кількох віків. Звісно, були і є „хворі від кохання" юнаки-„прохачі"; є й були серед них такі, кого ця „хвороба" штовхнула в обійми смерти,— але вважати, що саме таке примітивне, психічно неврівноважене („непристойне") наставлення до любови, до жінки й до себе самого „тільки на словах" оспівували середньовічні поети чи „відверто показували" щойно посвячені в рицарі юнаки, і що саме воно *культивувалося століттями*, значить цілковито розминутися з правдивим сенсом лицарства**.

Звісно, були (та й є) поети, які писали любовні вірші *без любови*, просто імітуючи славні зразки, бо сприймали їх стереотипно-поверхово (як сприйняв цитований автор отой малюнок на щиті). Були (та й є) поети, тверді прихильники салічного закону, які свідомо культивували ці примітивні стереотипи, а отже, насаджували ментальність та кодекс поведінки, відмінні від лицарських, а то й протилежні до них. Із занепадом лицарства в XVI ст. салічна ментальність знову стала панівною.

Геніальний художник Відродження Альбрехт Дюрер залишив нам ліноґравюру, котра наочно пояснює, як його сучасники — серед них і фламандський рицар, його художник і його кохана — розуміли оте „чуттєве" гасло на стрічці у вигляді недовершеної з одного боку літери „Ф". На Дюреровій ґравюрі Смерть намальована стандартно — як череп на геральдичному щиті, що підвішений на звичайному патику; тримає цей щит на патику здичіле створіння, яке в середньовічній літературі називають „лісовиком", „дикуном" або „шаленим Роландом". Це сучасний сатир — немолодий уже, але дужий тілом чоловік, голий, босий і волохатий, який нашіптує щось масненьке на вухо городянці-матроні, а та прислухається.

---

* Зазвичай щити бували плоскі або легко вигнуті. Розхил на 90 градусів творить певну систему координат, єднаючи обидві половинки в одне ціле.

[4] Neubecker O., Brooke-Little J. P. *Heraldry: Sources, Symbols and Meaning* / Trans. from German.— London, 1997 (1989).— P. 75. Пор. також: „Дами, природно, мали грати свою роль у цих барвистих імпрезах [турнірах]. Згідно з „Книгою турнірів" короля Рене, їх чотири рази обводили довкола шоломів учасників турніру, розставлених у ряд так, що жодного не минали увагою. Якщо про когось із власників шоломів знали, що він негарно відгукувався про жінок, то котрась дама торкалася його шолома, і його викликали на звіт. Ті, чиї шоломи не були відмічені в цей спосіб, брали участь у подальших танцях та забавах" (Там само.— P. 15).

** Лицарство — це рицарство куртуазне, тобто невід'ємне від аристократичних дворів (англ., франц. *court* — „двір"). Лицарськими, як видається, були здебільшого ордени, засновані світськими європейськими володарями. Мабуть, недарма в нашій мові, як у жодній іншій, виробилися ці два терміни, смислову різницю в яких освічений українець вловлює легко: козацькі ордени, не будучи заснованими при дворах володарів, не називаючись рицарськими і взагалі орденами, по-своєму втілювали в життя і рицарський, і лицарський кодекси.

Саме так — як „відверто показує“ нам Дюрер — виглядає повільна Смерть юнака *без любови* — як звиродніння його душі*. Спасати душу від похоти означає рятувати її для любови, і проводирем у цій випробі для чоловіка є чиста душею кохана жінка — проекція його власного „кращого я“: „*Vous ou le mort!*“**

Шекспірівський король Едвард теж „хворий від кохання“ і теж виступає „прохачем“, та він чудово розуміє, що „вмирає“ не тіло його, а душа, хоч біль душі й виражається в тілесній хоті: *йому* — не просто його тілу — бракує радости спілкування з особливою (*для нього*) красою:

— Це, Ворріку, твоя дочка, графиня?
— Вона, мій пане: лиш красу її
Тиранів страх, мов майський цвіт — вітри,
Побив, потовк, осипав і забрав.
— Невже вона була ще красивіша?
— Королю мій, якщо вона красива,
То ця краса не рівня тій, яку
Я знав, ***коли була вона собою.***
— Які ж бо чари мріли в цих очах,
Що й нині незрівнянні? Що за сила
В цім в'яненні велить моїм зіницям,
Підлеглим вишній величі, *дивитись*
Лише на неї так благоговійно? (1.2.94—106)

4

Особливе внутрішнє, глибоко інтимне і рідко усвідомлюване *благодатне „я“*, не завжди сумісне з *„я“ власним* — свідомим, суспільним, а отже, зверненим назовні,— було для середньовічної і залишилося для ренесансної аристократії образом не просто віри, а відбитих у мові переконань: Шекспір і його сучасники, на відміну від їхніх англійських нащадків, писали слово *self, selves* — старорус. „собь“, укр. „себе, собі, собою“ — переважно окремо від *„я“ власного — my, thy, his, her, your.* Шекспір підкреслює це в сцені освідчення короля Едварда графині Солсбері: обоє однаково вільно оперують поняттям „кращого я“ людської душі, але керуються при цьому різною мотивацією.

---

* Сьогодні, коли душу по-науковому називають „психікою“, звироднііння душі в любові іменують „задоволенням сексуальних потреб“ чи „сексуальною активністю“, а в побуті — просто „сексом“, „*робленням* любови“ (*making love*). Побутовий словник у цій галузі аж надто добре вироблений, у всіх мовах, і значно розмаїтіший, ніж той, що його розробили куртуазні поети всіх часів.

** Пор. Шекспірів сонет 24. Пор. також листовне звернення тогочасного рицаря і барона до власної дружини, після двадцяти років подружнього життя. Фактично рицар у момент писання листа чудово усвідомлює, що звертається він не так до дружини, як до „кращої („солодкої“) половини“ *його* душі, ідентичної з дружининою. Другу, „менш солодку“ свою половину він втілює в тіло листа, де говорить про себе самого як про третю (бо не присутню в листі) особу: „*Моя* солодка Душе, [= солодка душе *того*] чиє життя в твоїй присутності радіє понад усе, а без тебе не має того, що повинно *його* живити, чи полегшувати гніт *його* невдоволення: прийми бажання *його* почуття [= *того*], котрому час завжди тягнеться надто довго, коли *він* не з тобою, і прийми щирі вибачення [за те], що змушує *його* затриматись і що не в *його* владі поправити“. Так текст стає втіленням авторової любови і може дістати відповідне імення.

— У твоїй владі дати мені втіху,
І я утішуся. Інакше — вмру.
— Я все зроблю, мій пане.
— Поклянися.
— Клянуся небом.
— Ну, то ***відведи***
Сама себе *тихесенько убік*
Й скажи собі: *тебе король кохає.*
Вщасливити його у твоїй владі;
І ще скажи *— ти поклялась його*
Утішити усім, що в твоїй владі.
Зроби так *і скажи, коли те буде.*
— ***Вже зроблено,*** *тричі страшний владарю.*
Усю любов, яку я владна дати,
Ти маєш у моєму послушенстві. (2.1.208—220)

— Більш ніж ти можеш дати, я не хочу,
І не вижебрую — купую радше,
Себто, любов твою... А на додачу
Щедро любов'ю за любов віддячу.
— Такі слова навіть в устах святого
Святе ім'я любові осквернили б.
Ваша любов не може буть моєю,
Бо Цезар віддає свою цариці.
Й моїй любові вашою не бути —
Сари любов належить чоловіку.
Той, хто печать підробить вашу,
Умре,— як же ***священне ваше „я“***
Відступиться від короля небес
І образ відпечатає його
В металі забороненім, забувши
Про підданство своє, про ваш обіт?
Ламаючи закон священний шлюбу,
Ламаєте честь вищу за свою.
Пізніший родовід у короля,
Ніж в чоловіка: пращур ваш Адам —
Єдиний владця всесвіту — мав честь
Від Бога шлюбним чоловіком стати,
А не помазаним на короля.
За зрив уставу вашого, що навіть
Не вами писаний, чекає кара;
А що вже за порушення закону
Із Божих уст, з Його руки печаттю?
Я знаю: сюзерен мій ради мужа,
Що вірно служить сюзерену в війнах,
Так випробовує жону його... (2.1.252—271)

Бути цільною людиною означало „бути собою“, тобто мати свої обидва „я“ — внутрішню „благодатну собь“ і відповідальне за неї зовнішнє

„я“ — нероздільними*. На цій нероздільності „я“ й базували свої стосунки васал і сюзерен — представники лицарського стану, сповідники релігії краси-й-любови, яку Шекспір, на відміну від звичайної релігії, названої у цій п'єсі „суворою“, *austere***, у „Гамлеті“ назвав „солодкою“ — *sweet religion* (3.4.46). Однак король Едвард, як сюзерен, вимагає від свого васала — графининого батька, графа Ворріка, виконання *його* обітниці цільности на догоду тільки своїм інтересам:

Що ж, Ворріку, якщо ти є собою,
Пан і володар свого слова й клятви,—
Йди до дочки, і в імені моїм
Їй накажи, переконай чи вмов
Бути негласно любкою моєю. (2.1.341—345)

З муками душевними батько виконує волю сюзерена і суверена, бо боїться за життя дочки:

Могутній наш король тебе кохає.
Хто владен відібрать тобі життя,
Той владен і над честю, тож погодься
Закласти радше честь, аніж життя.
Честь часто гублять і знаходять знову,
А втрачене життя не вернеш. Сонце,
Що сушить сіно, пестує траву,
Король зганьбить — король і піднесе.
Поети пишуть, що Ахіллів спис
Зціляв, поранивши. Звідси мораль:
Сильним під силу схиблене поправить.
Бо личить левові й кривава паща,
І благодушшя, як в ногах у нього
Тремтить васальний страх. Твоя ганьба
Сховається у королівській славі,
І хто захоче там тебе добачить,
Ті, дивлячись у Сонце, згублять зір.
Що шкоди Морю з крапельки отрути,
Коли воно поглине всяке зло,
Знешкодивши його в своїм безмежжі?
Високе ймення королів применшить
Їх хибні вчинки, гіркоту догани
Присолодивши до смаку.
Та й що ж, коли є речі необхідні,

* Пор. Шекспірові сонети 1, 4, звернені до читачевого *і водночас* до власного „свідомого я“; пор. також інші, звернені до власного „солодкого я“ („Master-Mistress“ — „Юнака-Юнки“) *і водночас* до читача — „юнака-юнки“. Духовний простір Слова — єдиний, суцільний, він не має розмежувань і тому й зветься духовним, що не передбачає чітких статевих чи індивідуальних ознак для задіяних у ньому суб'єктів свідомости.

** *Religion is austere and beauty gentle —*
Too strict a guardian for so fair a ward. (2.1.287—288)
(Релігія сувора, а краса лагідна —
Надто строгий опікун для такої гарної підопічної.)

Яких нам не зробити без стида?
Отак і я, на користь короля
Гріх одягнув у доброчесні фрази
І думаю, що скажеш ти на те. (2.1.385—412)

Дочка називає весь той словесний тиск — спершу з боку короля, а тепер батька — „неприродною облогою“. Як перед тим королю, так тепер батькові (і нам) вона дає урок правдивого розуміння природи людських стосунків, показуючи, якою небезпечною для долі окремого роду й цілого суспільства є свідома зрада своєму „священному я“ (*your sacred self*, що було назване раніше „благодатним“, *your gracious self**). Бо саме воно в кожній людині є образом і подобою Божою і, як таке, пов'язане священною обітницею „любити і служити“ насамперед *по небесній вертикалі* — зі своїм Родоначальником, „королем небес“. З Божої ласки-*grace* і в Його імені кожне „священне я“ пов'язане не менш священними обітницями *по земній горизонталі* — з такими ж, як і само, „священними я“. „Священне я“ у лицарському кодексі займає центральне місце і зоветься „честю“, *honour*.

Усе це говорить жінка — чоловікові, Графиня — Королю, хоча вона могла б сказати це будь-кому. Він, її сюзерен, опікун, друг, що разом з батьком прийшов захистити її від її ворогів, наносить їй „в десять разів гіршу уразу“, коли так само, як ворог, готовий збезчестити її, та ще й втягує в це батька, її земного родоначальника:

Не дивно, що гілля почне всихати,
Якщо отрута корені жере!
І що помре заражене дитя,
Як дама від груді його відняла!
Дайте гріху тоді мандат на злочин,
Вседозволення віжки — молодим;
З науки права витріть заборону;
Скасуйте все, що лиш передбачає
Кару за злочин і ганьбу за стид!
Коли на те його висока воля,
То краще вмру, аніж погоджусь бути
Учасницею у його розпусті. (2.1.419—430)

Радий чути з уст дочки саме такі слова, граф Воррік тепер „відказує назад свої“ і теж переходить з особистого, суб'єктивного плану на суспільний:

---

* Про багатосотлітню куртуазну традицію сакралізації Людини свідчить розвинута в англійській мові багатозначність слова *grace*, яке однаково добре служить і як назва Божої ласки, благодати, Духа-Утішителя, і як назва особливо вдячної, природної краси („божої краси“), і як назва подячної молитви перед їжею, і як сукупна назва найкращих людських рис („трьох Грацій“) — доброї волі, зичливости, ласки, великодушшя і под., і як один титул для найвищих духовних (архиєпископ) та світських (король, герцог) осіб, котрих їхній найвищий статус зобов'язує бути й носіями найкращих рис, незалежно від характеру їхньої суспільної діяльности. (Подібна титулатура в нашій мові як слід не виробилась через суспільно-історичні обставини; зате пор. розмежованість російських титулів „ваше святейшество“ і „ваше благородие“.)

Почесніше лежати у могилі,
Ніж у нечистій спальні короля.
Чим більший чоловік, тим більше те,
Що він учинить доброго чи злого;
Нікчемна порошина в світлі сонця
Здається річчю більшою, ніж є;
Чим веселіший літній день, тим швидше
Згноїть дохлятину, котру цілує;
Дужа сокира і разить глибоко;
Удесятеро важчим буде гріх,
Що скоєний в святому місці;
Усяке зло, що чинить влада — гріх,
Гріх і підкупство. Одягни-но мавпу
В парчевий стрій: тварина в тій красі
Ще більшим посміховищем зостане.
Доволі ще я б виставив резонів
Між славою його й твоїм стидом:
Що в чарі золотій — найгірше трійло,
Що з блискавкою ніч стає чорніша,
Що лілій гниль тхне гірше бур'яну,
А кожній славі, до гріха охочій,
Є парою одне — ганьба потрійна...
Іду. Благословення, що тобі
Лишаю в грудях, оберни прокляттям,
Як злоте ймення „честь“ зганьбити зможеш
Чорним відступництвом брудного ложа. (2.1.432—458)

Рядок 452, *Lilies that fester smell far worse than weeds,* особливий ще й тим, що перейшов повністю у Шекспірів сонет 94. Контекст підказує, що лілії згадані тут як символ моральної чистоти : непорочної жіночости : непорочного народження : непорочної жінки, адже біла лілія (лілея) є квіткою Пречистої Діви Марії*. Зробили її цим символом ті ж рицарі — перші рицарі-хрестоносці з Провансу, які разом зі своїми дамами прибули у Святу Землю, оселилися там і звели там не тільки донжони, не лише монастирі перших своїх орденів, а й християнські церкви з першими образами Мадонни з Дитям. З першими рицарями ходив у похід 1096 р. і двадцятип'ятирічний поет, граф Гільом Аквітанський, перший відомий нам трубадур любови, а ще — дід феноменальної жінки, засновниці куртуазної традиції Елеонори Аквітанської, що, як королева французька, разом з королем французьким була учасницею другого хрестового походу, а як королева англійська стала родоначальницею англійських Плантаґенетів (1154—1399**): нащадками її були і Едвард III, і сучасна Шекспірові королева Єлизавета.

---

* Лат. *maria* — форма множини від *mare*, „море“; лат. *diva* — форма жіночого роду від *divus*, „бог“.

** Шекспір дає іншу цифру — 500 років. Звертаючись до французького короля, першого з роду Валуа, англійський граф Дербі каже:

Чи хто-небудь із роду твого батька,
Крім тебе, був до тебе королем?

5

Ось тут ми виходимо на трохи іншу, ніж біла „лілея“, символічну „лілію“, бо лілія, котру, як кажуть, обрав чоловік Елеонори Аквітанської геральдичною квіткою Франції, була не біла, а золота, ще й трипелюсткова: *fleur-de-lis*. Відтоді на знаменах королівського роду Франції маяли золоті лілії на синьому тлі. Саме Едвард III — ідучи відвойовувати у французів землі, належні йому не тільки по лінії матері, „красної Ізабелли“, а й по лінії прапрапрабабусі Елеонори,— приєднав до трьох золотих англійських левів на червоному тлі ще й золоті французькі лілії на синьому.

Жіночий елемент символіки лілій, крім натяку на лілійну форму*, був підкреслений ще й місцем їх розташування: французький герб Плантаґенетів, належний йому по материнській лінії, король Едвард помістив не на материнське — ліве — місце у своєму двочастинному гербі, а на праве батьківське — основне**. Мало того, започаткований ним герб роду англійських Плантаґенетів є не дво-, а чотиричастинним — „чвертованим“, де батькова й материна чверті з'являються у верхньому і повторюються в нижньому ряду, але навпаки. Очевидно, таке навхресне розташування геральдичних прав батька й матері має означати рівність між ними***.

Крім золотої (або жовтої) лілії, у європейській традиції існує тільки ще одна геральдична квітка, троянда-рожа, англ. *rose*,— хоча насправді трояндою її назвати важко, бо має вона лише на дві пелюстки більше за лілію. Схоже, що походить ця умовна форма п'ятипелюсткової „троянди“ від форми багатьох польових і лугових квітів, а чи садового цвіту — від будь-яких квіток, що відкриваються назустріч небесному сонцю, приймаючи промені його *горизонтально*. Колір пелюсток в англійській традиції може бути двоякий: біла рожа — геральдичний знак (англ. *badge*) роду Йорків, червона — Ланкастерів (обидва роди — нащадки молодших синів Едварда III). А в ширшій, ніж англійська, традиції ці два кольори закріпилися як символи почуттів активного і пасивного характеру.

А Едвардів могутній рід, по матері,
П'ять сотень літ ніс королівське берло.
По цьому, заколотники, й судіте,
Хто тут є правородний суверен. (3.3.130—136)

* Біла лілія й досі асоціюється з жіночою шляхетністю, зокрема з „білорукістю“. Хоча, фактично, форму свою геральдична *fleur-de-lis* запозичила не в лілії, а в квітки з підвиду лілійних — ірису: саме квітка ірису має три мечоподібні пелюстки, правда, опадають всі три так само, як у лілій: у *fleur-de-lis* середня пелюстка скерована прямо догори, див. далі.

** У двочастинному гербі сина (рицаря) місце батькового герба — справа, материного — зліва. Їх „праворучне“ і „ліворучне“ розташування визначається не з ракурсу глядача, а з точки зору носія герба, „зсередини“: ідучи в бій, рицар буквально ніс свій шляхетський герб на собі — як вишивку-аплікацію на туніці, яку одягав поверх лат. Різнокольоровий герб на туніці служив для ідентифікації його носія, як той же герб на знаменах і на попоні коня (звідси англ. *colours*, „знамено“). Додатковими означниками були форма шолома, його оздобний верх (англ. *crest*), і гасло чи бойовий клич, що теж входили у герб, у його повний варіант. Виготовлені з барвистих шовкових тканин туніка, знамена й попона належали до рицарського обладунку так само, як лати, зброя і кінь. Говорячи поетичною (філо-лого-софською) мовою, всі ті знаменні кольори разом були „обличчям“ рицаря як представника свого роду й народу.

*** Опорною, однак, є крайня „праворучна“ — традиційно батькова — чверть у верхньому ряду, що передається з покоління в покоління, як і родове прізвище.

Ось як описує секретар короля Едварда, Лодовік, свої спостереження за почуттями короля і графині:

Я бачив: зір його в її втопився,
Слух пив солодкі звуки язика,
А пристрасть, нетривка, немов хмарини,
Розіпнуті хрестатими вітрами,
Мінялась на виду, росла і никла.
Дивлюсь: вона ***шаріється*** *— він* ***блідне***
Ту ж мить, немов якась магічна сила
Стягнула кров його на щоки їй;
Вона в страху ***збіліє*** *шанобливім —*
І тут же він ***зарум'янився*** *красно,*
Та краска ця й краса її так схожі,
Як красні цегла і живий корал.
Її ***рум'янець*** *— ніжний, скромний сором*
В присутності священній короля;
Його ***рум'янець*** *— це нескромний сором*
За те, що блудять очі короля.
Вона ***біліє*** *в незнання страху,*
Як їй триматись біля короля;
Він ***блідне*** *в винуватому страху*
За почуття, не гідні короля. (2.1.1—21)

Почуття невідомо як, але відчутно й видимо передаються *по горизонталі* — як квітковий пилок, від людини людині, показуючи нашу пов'язаність у дусі — ба спільність нашого духовно-душевного простору*. Демонструючи цю природну взаємозалежність білого й червоного, як вона поперемінно проявляється на чоловічому й жіночому обличчях, Поет наочно доводить, що якщо вже ці кольори в геральдиці мистецтва й прив'язувати до статі (білий колір Місяця-Діани-Цинтії-Селени — „жіночий", червоний колір Марса — „чоловічий"), то стать цю треба добачати *всередині*, а не зовні. Інакше кажучи, „магічна сила" пристрасти одного показала, що душевний склад і чоловіка, і жінки є двостатевий і що поділ тіл на фізичні статі є виявом того самого закону єднання протилежностей, який виявляється в різкій зміні їхніх душевних станів**. Те, що формально (тілесно, *статево*) може бачитися як різне, в енергетично-кольоровому *стані* Буття проявляється однаково.

Закон єднання протилежностей мовою поетичною, музичною, євангельською і шекспірівською зветься миром, ладом, гармонією, красою, лю-

---

* Пор. запозичений від античних класиків (зокрема через Еразма Роттердамського, який ці образи спеціально визбирував) і популярний у Ренесансі образ „однієї душі в двох тілах" — мається на увазі єднання душ взаємно закоханих. Але тонкий психолог Шекспір добачає факт єдности душ безвідносно до типу закоханости: почуття кохання, як і кожна пристрасть, бажання, інтерес, порив, імпульс — *зокрема, коли вони виражені в слові,*— є тим *рушієм*, що зрушує концентричну *хвилю* у безмежному морі Духу, говорячи мовою сучасности — в єдиному психоінформаційному („душеформуючому") полі. У кольоровому прояві енергетичного хвилювання біла й червона барви співмірні крайнім точкам напруги цієї хвилі — відповідно, нульовій (вихідній, перехідній) і максимальній.

** Про єдиність Буття, матеріальний і духовний прояви якого є двома Його *крайніми* матеріальними *станами*, свідчить і те, що назви *стать* і *стан* — семіотичні двійнята (тобто теж означують два неоднакові *стани*, або дві *статі*, одного кореневого смислу).

бов'ю. Червоний на білому тлі хрест святого Георгія, що його засновники ордену Підв'язки визнали своїм патроном і патроном Англії, поєднує ці два кольори, отже, є символом суспільного ладу й християнської любови. Те саме символізує біло-червона десятипелюсткова троянда — геральдичний знак роду Тюдорів, що шлюбом Генріха VII поклав край тривалій ворожнечі Йорків та Ланкастерів, з'єднавши обидві руки — ліву і праву, „жіночу" й „чоловічу" — у спільному потиску.

У *протилежному* місці п'єси знайдемо подібним чином закодовану в природні образи „вертикальну" французьку лілію на тлі лазурового неба, яку описує король французький англійському графові так:

Йдучи на захід звідси, миль за дві
Побачиш гору — горб немов, без верху —
Його чоло високе, обійнявши,
Блакить в лазурних грудях заховала,—
Коли нога твоя на нього ступить,
Огляньcя на долину, що, недавно
Ще тиха й смирна, нині аж кишить
Від латників. Там принц валлійський, бідний,
Затиснутий залізним обручем.
...Скажи: не вбитий він — він задихнувся. (4.5.112—120, 122)

Сходження вгору по скелястому, голому схилу — частий образ у середньовічному мистецтві й літературі, символ духовного пілігримства до висот божественного знання*. Отже, французька лілія, з її трійцею характерно розміщених пелюсток, символізує те саме, але завдяки іншим своїм елементам додає ще дещо. Скеровані вгору стебла трьох пелюсток охоплені внизу тісним обручиком і в деяких варіантах цієї фіґури виходять з-під обручика такими ж трьома міні-пелюстками, скерованими донизу. Обручик цей — золота обручка — є, мабуть, тим вузьким місцем, через яке земне людське „священне я" поєднується з його „божественним я", котре „блакить в лазурних грудях заховала"**. Золотий колір лілії рівноцінний жовтизні каменистих схилів, схожих на тераси чи сходи, які часто бачимо як ландшафтне тло християнських ікон.

Про те, що в самій цій п'єсі — посібнику з лицарської етико-естетики, з її геральдичним кодексом, строго базованим на *природі речей* — золото й інші багатства слід шукати всередині, а не зовні, свідчать, наприклад, такі рядки, які Шекспір уклав в уста Графині, власниці старого замку:

Наш дім, королю, мов сільський хлопчина,
Чия одежа прóста і манери

* Дорога, що веде до цієї гори, веде на захід, за сонцем (4.5.112), а рух на захід в образній системі античности символізував життя в напрямку мудрої старости — до „островів блаженних".

** Небо в оригіналі — жіночого роду, гора-горб — чоловічого:

...a lofty hill,
Whose top seems topless, for the embracing sky
Doth hide his high head in her azure bosom... (4.6.113—115)

Англ. *azure* = укр. „лазур" < рос. *лазурь* < франц. *l'azure* < араб. *lazaward*,— геральдичний термін на позначення синього кольору.

Не скажуть нам про внутрішню красу,
Багатства й гідність, сховані у ньому. (1.2.145—148)

Ці стіни зношені — не знак того,
Що є за ними; плащ непоказний
Теж може прикривати пишний стрій. (1.2.158—159)

Шекспір недарма вкладає в уста жінці — тій, що дбає про дім зсередини,— думки, які свідчать, що вона вміє дивитися зсередини і дивитися всередину, вміє додивлятися цієї середини скрізь, то й навчилася бачити сутнісні природні закони, що пов'язують „зовнішнє" з невидимим „внутрішнім" на всіх життєвих рівнях. Тож коли читаємо ще одне її порівняння зовнішнього і внутрішнього, то розуміємо, що Шекспір не повторює одну і ту ж тезу „внутрішнього багатства", а показує нам оті *різні рівні*, на яких працює *один природний закон.*

Де золота захована руда,
Земля — не прибрана тканням природи,
Гола, суха — безплідною здається;
Але де верхній пласт її багатий
На пахощі і різнобарв'я, там
Копни, і видно: вся ота пишнота,
Усе те народилось з перегною... (1.2.149—155)

Образ ґрунту — один з ключових в „Едварді III", і саме слово „ґрунт"-*ground* постійно обігрується у різних контекстах. Здогадуємося, що це обігрується — до рівня узагальнень — назва роду, Плантаґенети, яка в перекладі з латинської означає „розрівнювачі ґрунту для роду". Інакше кажучи — „садівничі", тобто ті, кому Господь доручив „порати сад" Едему*. На зовнішньому, *горизонтальному* земному пласті людські садівничі, виконуючи (*взаємно*) Богові дану священну обітницю „любити і служити", порають, *з Божою допомогою*, доручений їм людський сад. Тут, проживши кожне людський вік, вмирають одні людські квіти, обертаючись живильним ґрунтом для інших; тут за кілька суспільних віків вимирають цілі роди квітів і їх садівничих, аж до повного зникнення — так що лице їхньої землі, їхнього колись питомого ґрунту, нині „голе й сухе", „*здається* безплідним"... Але насправді квітуче, плодоносне життя, культивоване колись на поверхні землі, лишило свій *вертикальний* осад усередині: золото.

Це не тільки те золото, яке нинішні археологи знаходять у царських гробницях** і яке служило найвищою платою за добрі чи недобрі діла. Це насамперед алхімічне золото *Слова*, яким плекається любов, і честь, і доблесть:

Ну як, Лодовіку,— ти обернув чорнило в золото? (2.1.124)
Гукни-но, друже, музу золоту... (2.1.65)

* Книга Буття, 2, 15—20. Англійці іменують цю Книгу запозиченою з греки латиною — *Genesis*, тобто „Породження". Звернімо увагу, що найпершим завданням із „порання саду", яке Бог дав Адамові (гебр. „землянинові"), було *пойменувати* створіння, що Він їх йому (*на думку*) приводив.

** *„У чаші золотій — найгірше трійло"* (2.1.453).

Моєї пані імення взолотить папір (2.1.126)
Злоте імення „честь“ (2.1.457)
Двічі позолотити шпори (двічі заслужити на звання „золотого рицаря“, 4.4.99)

І це ж — золото *Сонця*:

Он сонце, пишне у своїй красі,
На світ з вікна карети золотої
Зирнуло похапцем і заховалось;
Тепер земля під ним, немов могила —
Темна, незатишна, завмерла мовчки. (4.5.14—17)

Sun („сонце“) в англійській мові — чоловічого роду, тож поети цієї мови часто асоціюють „сонце“ з „сином“, *sun-son*, і найчастіше це робить Шекспір — у п'єсах, у сонетах. Робить він це на геральдичній підставі (ґрунті), бо і французькі королі з роду Філіппа Красивого, і англійські королі, почавши від його внука Едварда III, мислили й являли себе, у своєму геральдичному „обличчі“, земними „сонцями“ — тобто, як люди, по-християнському досконалими і, як правителі, однаково життєдайними для всіх своїх підлеглих. Золото небесне, *син-сонце*, і золото земне, *король-сонце*, стикаються у геральдичній уяві так, як стикаються, у вертикальній дзеркальній симетрії по обидва боки обручки, небесна і земна частини королівської лілії — символу життєвого кредо.

6

Золото — що небесне, що земне — у Шекспіра позастатеве, бо для нього, поетичного герольда, так само, як для майстрів геральдичного мистецтва, в яких він учився, смислоносні образи (платонівські „тіні“-*shadows*) є насамперед зображеннями (платонівських) ідей, а не *від*ображеннями їхніх розмаїтих матеріальних втілень*. Тому життєдайними сонцями у його поетичному світі є і король для графині, і графиня для короля: обоє „йдуть у порівняння тільки з сонцем“ (2.1.156). Хоча насправді цим життєдайним світлом світить — і *скрашує* світ — їхня радісна повнота буття, яку ми зазвичай зовемо *любов'ю*,— „щедра для усіх, як сонце, що обцілує квітку бур'яну так любо, як троянду запашну“ (2.1.164—166)**.

Про власну красу графиня каже:

...як скромна тінь,
Живе вона зі світла мого літа.
...like a humble shadow,
It [my beauty] haunts the sunshine of my summer's life. (2.1.232—233)

Коментар, поданий до цього англійського речення, показує, як *не можна* читати Шекспіра, довільно перекомбіновуючи зв'язки між слова-

* „*Imitari* — це ніщо!“ — каже Олоферн, поет і навчитель з п'єси „Марні зусилля кохання“ (1592), який захоплюється образами Овідія — „*духмяними квітами уяви, імпульсами фантазії*“ (4.2.125—126).

** Пор. Шекспірові сонети 7, 33, 53.

ми: „Парадоксальне порівняння: оскільки життя — це літнє сонячне світло, краса — це тінь, спричинена цим світлом“[5]. По-перше, сама краса тут не мислиться як тінь, тільки її спосіб буття прирівнюється до способу існування тіні: „подібно, як тінь, вона біжить за сонячним світлом“ (*like a shadow, it haunts the sunshine*). По-друге, і життя свого графиня не прирівнює до сонячного світла; вона взагалі його ні до чого не прирівнює — вона говорить про „сонячне світло *життя її літа*“ (*the sunshine of my summer's life*). Якщо сонячне світло живить природну зелень, його можна назвати „світлом *життя* літа“; якщо воно її нищить (палить), назвати його так не можна*. Також життя за*вмирає*, коли сонця взагалі нема (див. вище). Отже, краса графині, за її словами, проявляється — і то дуже скромно, „як скромна тінь“,— тільки у погідні сонячні дні „*її* літа“. Графинине „літо“** триває так довго, як довго вона „зеленіє“ і зріють її „плоди“ (*зовнішній,* весняний цвіт її краси вже обсипали весняні „згубні вітри“, див. вище).

Одним з її життєдайних сонячних днів, безперечно, є той, у який відбувається дія — коли її сюзерен з її батьком прийшли визволити її з шотландської облоги.

Посилала вона по них кузена:

Я вже всі очі видивила в марнім
Чеканні на підмогу мого пана!
Боюсь, кузене Монтаґу, тобі
Бракує духу для гарячих слів,
Щоб випросить її у сюзерена.
Спитай, чи знає він, що за наруга —
У шкота бути лялькою в руках:
Як не фальшиві клятвені визнання,
То грубе, хамське варварство терпіти?
І ще — коли тут паном стане шкот,
Як на тій Півночі нас засміють?
Геть загигочуть в диких гоп-ля-ля
Про наш провал і їхню Перемогу
Безплідне, голе і пісне повітря! (1.2.6—14)***

---

[5] „A paradoxical comparison: life being summer sunshine, beauty is the shadow caused by that sunshine“ (Melchiori. Commentary.— P. 85).

* *„Сонце, що сушить сіно, пестує траву“.* (2.1.391)

** І в короля є своє життєдайне „літо“:
Що літо, як не вид її веселий?
І що зима, як не її зневага? (2.1.42—43)

*** 1.2.6—14: *Thou dost not tell him what a grief it is*
To be the scornful captive to a Scot,
Either be wooed with broad untunèd oaths,
Or forced by rough insulting barbarism;
Thou dost not tell him, if he here prevail,
How much they will deride us in the North,
And, in their vile, uncivil ***skipping jigs,***
Bray forth their Conquest and our overthrow
Even in the barren, bleak, and fruitless air.

Jigs („жиґи“, в оригінальному написанні — *gigs*), судячи з етимології цього слова, зовсім не були „типовими для Шотландії (народними) танцями“, як це подає історичний слов-

Але, поки Монтаґ привів англійського короля з військом, шотландський король утік:

***О радосте**, заходь до нас у дім!*
Втік галасливий шкот — чванько великий,
Що клявся: не відступляться вони
Й при всій потузі збройній цього краю —
В страху безликім, що лиш спину має,
Втік із гучним Північно-східним вітром,
Лиш тільки слово вчувши: „Військо йде!“
Входить Монтаґ.
***О, літній день!** Є мій кузен, нарешті!*[*]

Про те, як саме у цей радісний для неї час — в „світлі життя її літа“ — проявляється її *зовні відцвіла* краса, засвідчує король, закоханий у світло життя *його* літа:

Чи то слова освячують красу,
Чи то краса слова жерцями робить?
Подібно, як краса вітрила — в вітрі,
А вітру — зрима у вітрилі, так
Красу її від слова не відняти.
...Хай би й вона була для мене вітром!
Що, зрештою, і є: бо, обійнявши
Її — ось так,— ухоплю сам себе. (2.1.278—282, 289—291)

Красу її від слова не відняти. Поет уподібнює „слово“ і „вітер“ не ради „красного слівця“, а щоб донести до нас глибинний смисл своїх спостережень. Повітря ми вдихаємо, слова — видихаємо; ритм дихання диктує ритм мовлення; звуки слів у повітрі творять хвилі так само, як подмухи вітру на воді. Чисте повітря, що зрушує в тілі життєву снагу, постачає

ник англійської мови і як можна було б, на перший погляд, судити з цього контексту. А судячи з ужитку цього слова в тогочасній літературі, йдеться про популярний для тодішньої „жовтої преси“ літературний жанр — співанки, співомовки: віршовані тексти, гумористичні, часто сатиричні, найчастіше вульгарні за виразом і змістом, писані на ритми відомих пісень, з приспівками (типу коломийок, частушок чи новітнього репу), тож їх можна було не тільки друкувати на окремих листках, а й виспівувати, пританцьовуючи, на вулицях чи на сценах. „Жиґи“, що дійшли до нас у рукописах, англійські науковці часто відносять до категорії *libels* — „наклепів, ярликів“.

[*] 1.2.78—79: *[The Scot] With faceless fear that ever turns his back,*
Turned hence again the blasting North-east wind
Upon the bare report and name of Arms.
([Шкот] з безликим страхом, що завжди повертається спиною,
Відвернув звідси знов (той) гучний Північно-східний вітер,
При самій тільки звістці і слові *Arms*.)

Arms все-таки не „армія“, *army* („військо“, як у перекладі і в сценічній ситуації), а тільки та частина війська, яку називаємо „латниками“, або рицарями (*armigers*). *Arms* — це „зброя, збройний обладунок“, також скорочене *coat-of-arms*, „герб“. Отже, „слово“, яке налякало „шкота“, мало для нього лише дві асоціації — „озброєна шляхта“. Поет описав це військо устами гінця, не обійшовшись без нав'язки до природи — сонця, поля, лісу:

Сонце блищить на латах так, що видно
Там поле срібла, цілий ліс списів. (1.2.51—52)

нам напоєна сонцем і водою земна зелень (у Європі — весняно-літня). Без повітря ми задихаємось; без руху — хворіємо; без мови слів — перестаємо бути людьми.

Поділивши, після Ренесансу, фізичний світ чотирьох первнів, або стихій,— землі, води, повітря, вогню — на понад сотню хімічних первоелементів; поділивши людину — п'ятий земний „елемент" („квінтесенцію") — на сотні біологічних типів клітин, а її мову — на тисячі понять, мільйони слів з їх первоелементами, природодослідники так і не дослідили, де ж знаходиться „перворушій" усього цього і як саме оте живе рушення відбувається*.

Якщо Графиня, звертаючись до тих, кого вона мислить як „*ми*"**, говорить про „безплідне, голе і пісне повітря" „Півночі", то в контексті вульгарних співомовок („диких гоп-ля-ля"), якими „*вони*, на *їхній* Півночі", „загигочуть" оте своє „пісне повітря" (якщо вони „*тут* запанують"), розуміємо, що „гучний Північно-східний" є вітром радше словесним, а сама „Північ" — *горизонтальною* координатою твореного людьми духовного простору *тут*. Серед інших, творять його і люди, творчість яких аж ніяк не можна назвати життєдайною („світлом життя літа"). І зібрані ці люди *тут* під означником „шкот, шотландець". Поки що вони *тут* ще не панують, каже Графиня — лише час до часу налітають галасливим „Північно-східним вітром" і замовкають знов.

У земному просторі, на географічній поверхні, „галасливий шотландець", звісно, буде для англійця на Півночі, якщо орієнтуватися на неї. Якщо ж рухатися в просторі *над*земному — як рухається *золоте сонце*, зі сходу на захід, то Північ весь час залишатиметься праворуч. Саме в таких, *духовних*, координатах бачив дорогу людського життя Шекспір: від сходу до заходу, від юности до старости, від початку своєї весни до кінця своєї осени, від невідання до мудрости.

Отож, „Північно-східний вітер" у його поетичному світі — це буйний вітер молодого невігластва, безкультур'я, „грубого, хамського варварства". Зокрема у стосунку до жінки, що пізнала на собі Графиня: її весна потривала б довше, свідчить її батько, якби не „згубні вітри" (знову-таки, словесні), що наганяють „страх тиранів".

---

* Майже невідомими для нащадків залишилися присвячені цим питанням філософські поеми Джона Дейвіса,— пор. такі слова з „Орхестри, або Поеми про танець", написаної незадовго перед „Едвардом III" (опубл. 1596):

А наша Годувальниця, повітря,
найближча всім, бо оббігає всюди:
скільки картин і образів красивих
знайдеться в порожнечі тій, що нашим
чуттям дає танечні відчуття?
Бо чим є подих, музика, вітри,
мова, луна, як не танком повітря? (43.1—5)

** Графинине „*ми*" охоплює людей однієї з нею релігії, які визнають людське „священне я" і свідомі своїх священних обітниць. Для таких людей не є перебільшенням вдостоювати одне одного звертанням: *thrice gracious lords*, „тричі ласкаві панове"; *thrice gentle king*, „тричі шляхетний королю"; *thrice dread sovereign*, „тричі страшний суверене" (2.1.190, 202, 218); *thrice noble Audley*, „тричі благородний Одлі"; *your thrice valiant son*, „ваш тричі доблесний син" (2.2.1, 74). Відповідно і ганьба зіпсутости для таких високодуховних людей є „потрійною": „Гнилі лілії тхнуть *набагато* гірше, ніж бур'яни".

7

„Згубні вітри" дмуть у більшій частині п'єси, в її трьох наступних діях: це вітри королівських війн, яким судилося протривати понад сотню років. Не в любові, а у війнах здобувають гарт юні сини англійського й французького королів. Шістнадцятирічного принца Едварда посвячують у рицарі до і після нелегкої, але успішної для нього битви під Кресі (3.3.172—228, 3.4.101—126). Вступна, словесна частина ініційного ритуалу прирівнюється до благословення Яковом-Ізраїлем трьох із його синів*. Сам батько-король накладає синові нагрудник:

Плантаґенете, як в імення Бога
Я латами тобі вкриваю груди,
Так і твоє стійке шляхетне серце
Хай мур кремінний і міцний оточить,
Щоб не впускати низьких почуттів.
Будь доблесний, воюй і завойовуй. (3.3.179—184)**

З рук інших поважних рицарів дістає він інші смислоносні дари — деталі рицарського обладунку. Граф Дербі, один із засновників ордену Підв'язки, накладає йому шолом:

Плантаґенете, владарю валлійський,
Як я шоломом голову вкриваю —

---

* *Мій отче благодатний, доблесні панове,*
Честь, явлена мені, так надихає
Мою ще геть зелену юну силу
Пророчими знаменнями добра,—
Не менш, ніж Якова благословення,
Що з уст його упали на синів. (3.3.206—211).
No otherwise than did old Jacob's words,
Whenas he breathed his blessings on his sons. (Див.: Книга Буття, 48—49)

** На той час король вже справився з власною тілесною спокусою, яка казала йому впустити в груди таке нице почуття, як бажання вдовольнити себе коштом кривди ближнього:
Я, що простори красної Бретані
Збираюсь перекраяти, й не буду
Собі, своїй малій оселі паном?
Несіть мені вічносталеві лати —
Я йду змагати королів! І що ж —
Себе самого не звоюю? Другом
Стану для ворога? Не бути цьому! (2.2.93—99)
Спонукою для рішення стати нарешті „собі, своїй малій оселі паном" послужив той же син, майбутній король-цвіт,— у момент, коли, під грім барабана, прийшов сповістити, що, виконуючи батьків наказ скликати латників — „і то таких, що дерзновенні духом і бояться одного лиш: сплямити власну честь" (1.1.143—144),— вже зібрав для походу на Францію „*найкращих пуп'янків родів англійських*" (2.2.83):
Мій хлопчик... Як же матері його лице,
В його відбите рисах, править серце
Й жаду мою блудливу, докоряє
Очам злодійським, що і так багаті,
На неї дивлячись, та все їм мало...
Шекспірів сонет 94, що писався приблизно в один час зі сценою 2.2,— про таких совісних і міцних духом людей, як король Едвард III. Пор. сонети 129 і 1.1—4 та всі інші сонети „продовження роду".

Твердиню твого мозку і ума,—
Так хай тобі й Беллонина рука
Вінчає скроні лавром переможним.
Будь доблесний, воюй і завойовуй. (3.3.186—191)

На цьому тлі — коли ритуальний наголос ставиться не на фізичній силі чи спритності, а на шляхетності серця й силі ума — особливо цікаво звучать слова, які автор вкладає в уста безпосередньому наставникові принца Едварда, „мудрому і доблесному рицареві" Джеймсові Одлі, ще одному з історичних засновників ордену Підв'язки:

Плантаґенете, владарю валлійський,
Прийми цього списа у мужню руку,
Орудуй ним, як бронзовим пером,
Ним виразивши задуми криваві,
Діла свої вписавши в книгу честі.
Будь доблесний, воюй і завойовуй. (3.3.192—196)

Француз-васал Артуа вручає хлопцеві щит, аналогічний щитові Персея, що визволив Андромеду з пащі тирана — морського страховища*:

Плантаґенете, владарю валлійський,
Вдягни цей круглий щит собі на руку,
Хай вороги, що дивляться на нього,
Дивуються, як на Персеїв щит,
І в бовванів обернуться безживних.
Будь доблесний, воюй і завойовуй. (3.3.198—203)

Юний принц присягає, що „не спрофанує" „цих священних дарів", а використовуватиме їх „во славу Бога мого, для оборони бідних і сиріт, во благо миру Англії" (3.3.212—215). Під час бою „жорстокий батько", попри щонайнагальніші спонукання соратників, не йде рятувати сина в нерівному рукопашному бою, бо покладається на Божу волю і внутрішню силу самого юнака:

Спокійно, Одлі. Я не дам нікому,
За кару смерті, йти йому на поміч.
Це день, призначений судьбою так
Присмачити його хоробрий дух
Тяжкими думами, щоб, як прорветься,
Міг жити він, як Нестор, купу літ,
Все ще смакуючи цей подвиг. (3.4.46—51)
...Як визволимо Едварда зі скрути,
Він завше в скруті ждатиме підмоги.
Але як сам себе він порятує,
То переможе, радий, смерть і страх

* Страшним для людей і смертельним для найкращих жінок (як-от царська донька Андромеда) породженням Моря (символ Любови, її живих і мертвих вод) є все, що зводить роль жінки до ролі „сексуального об'єкта" і „фабрики дітей".

Й боятиметься ворога не більше,
Ніж немовлят чи зв'язаних рабів. (3.4.61—66)

Зовсім не так посвячує у воєнну професію французький батько-король свого молодшого сина Філіппа. Відправивши соратників у морський бій, король каже принести собі й синові „хліба й вина, щоб підбадьорити нутро поживком і ворогам дивитися в лице суворіше". Це ритуальне причастя супроводжується молитвою до Немезіди (щоб та „ударила своїм сірчаним гнівом й англійський флот побила, потопила"), а ще — гарматним залпом. Юний принц у захваті:

— Як гарно гармонує залп цей, батьку,
Такий лункий, зі стравою моєю!
— Тепер ти знаєш, як гриміти має
Страх — щит суверенних королівств.
Ані земля, охоплена тремтінням,
Ні випари, що гуснуть і нарешті
Спалахують, блискочучи, в повітрі,
Не є такі страшні, як королі
З серцями, переповненими злістю. (3.1.123—131)

Очевидно, що Шекспір малює в цей спосіб два типи військової доблести — шляхетну і нешляхетну, два типи влади сильного супроти слабкого — захист і тиранію, два типи сили — будівничу і руїнницьку. А пам'ятаючи про „красу вітрила в вітрі", „красу, яку від слова не відняти", не можемо не звернути увагу на образний мотив нечистого, задушливого повітря, темного від диму і пилу, що проходить крізь три останні акти. Мотив цей підказує, що війни, яким присвячена більш як половина п'єси, є насамперед війнами, які ми сьогодні називаємо „інформаційними" (досл. „формуючими всередині"), ідеологічними, світоглядними: війни збройні — тільки їх наслідок, *логічне* втілення*.

Он голова пливе сама, без тіла,
А там обрубки рук і ніг злітають —
Так ***смерч здіймає вгору літній пил***
І скрізь розносить по повітрю. (3.1.165—168)

В Кресі наш ***ратний дим*** *геть* ***подушив***
Французьких мошок і ***розсіяв їх,***
А тут їх міліони заступили,
Замаскували сонце полум'яне,
І ані просвітку — лиш тьма безока
І жах всепоглинаючої ночі. (4.4.1—9)

*...**Дим від стрільби***
Удушить тих, *кого не взяла куля.* (4.5.125—126)

---

* Тому звірі, птахи і гади, зокрема хижаки, вибрані власниками аристократичних гербів для виразу їхніх ідеологічних облич, *не мовчать*: майже кожен зображений з рухомим язиком у розкритій пащі. Язики ці переважно агресивно червоного кольору; але, наприклад, три золоті леви на королівському гербі Англії зображені з синіми язиками і пазурами: знак того, яким чином повинна втримуватися королівська влада.

Там принц валлійський, бідний,
Затиснутий залізним обручем.
...Скажи: ***не вбитий він — він задихнувся.*** (4.5.119—120, 122)

Артуа: *Що, ваша світлість? Ранений, мілорде?*
Принц: ***Ні, тільки вчадів в куряві й диму,***
Вийшов повітря свіжого дихнути.
Артуа: *Дихніть, і знов до діла.* (4.6.1—4)

Це все ще — від VI ст.— над французько-англійськими землями носяться щонайдрібніші часточки того „підробленого“ (фальшивого) словесного „ґрунту“ — закону, званого „Салічною правдою“, що його король Едвард на початку п'єси назвав „купою порохнявого піску“. На такому ґрунті квітам людських душ, звісно, не рости, не цвісти й не плодоносити: потрібний їм харч, їхні хліб-і-вино — це одвічний природний лад, правда-і-краса самого життя: добрий земний перегній, чисте повітря, чиста вода, ясне сонячне світло. Лад фізичної Природи і душевний лад Людини й Людства лицарі однаково називали Богом-Любов'ю*.

8

В ідеологічно задимленому просторі духовних воєн, який ми називаємо літературою[6], є книжки, котрі служать нам, як ковток свіжого повіт-

---

* Див. вже згадувану поему Дейвіса „Орхестра“; зокрема див. твір Бальтазара Кастільйоне „Придворний“ (*Il Cortegiano*, 1528; *The Courtier*, 1561), що був чи не найпершою з книг, перекладених на англійську мову за правління і під егідою королеви Єлизавети (прав. 1559—1603). Вся творчість Шекспіра, що з'явилася на світ за її правління, концептуально виросла з цього твору, зокрема з розділу 4, присвяченого Любові.

Правдивий придворний мав належати до шляхти, володіти воєнним мистецтвом (принаймні шпагою), бути добрим мисливцем, плавцем, бігуном, вершником, танцюристом, умілим бесідником та оповідачем, добре обізнаним у літературі; мав добре володіти пером, у вірші і прозі, співати й грати на інструментах, читаючи з нот; мав бути благородним, обачним, справедливим, стриманим, витривалим, адаптабельним, чемним і приємним.

[6] Фактично всю літературу, незалежно від жанру, можна розглядати як хроніки свого часу, а інколи в художній хроніці, як оця, можна знайти більше правди, ніж в офіційних літописах діянь, написаних на замовлення владоможців. Що подібного переконання дотримувався й Шекспір — і то не тільки на словах („Гамлет“, 2.2.519—521), а й у своїй творчій практиці,— видно з того, що, пишучи „Едварда III“, так само як і інші історичні драми, він вільно поводився з уже проінтерпретованою до нього конкретикою фактів, але робив це так, щоб описані *ним* події узгоджувалися з правдою людської психології: ця правда, у своїх глибинах, є незмінна і важливіша для поета як дослідника душ. Тому, описуючи історію кохання короля Едварда, Шекспір узяв за основу не „Правдиві хроніки“ француза Ле Беля („правдивість“ яких спростував, принаймні в цьому питанні, трохи пізніший французький хроніст Фруассар), а італійську новелу Маттео Банделло (Matteo Bandello, *La Seconda Parte della Novelle*, Novella 37, 1554; англійський переклад: William Painter, *The Palace of Pleasure*, Novella 46, 1575).

Сучасний англійський історик М. Пак (*King Edward III* / Ed. by L. S. B. Seaman.— 1983) зумів встановити тільки те, у чому плуталися історики й літератори XV—XVI ст., а саме: що „графиня Солсбері“, в яку закохався Едвард III, була дружиною не графа Солсбері (Вільяма Монтаґа), а його наймолодшого брата (Едварда Монтаґа — тут: „кузен Монтаґ“), і що була вона донькою графа Норфолка, а не графа Ворріка, як у Банделло й Шекспіра, чи графа Кента, як у Пейнтера. Що ж до інших стосунків між сторонами, то сучасний історик мав той самий вибір, що й усі його предтечі,— замовчувати або ж домислювати. Показово, що, маючи перед собою версії Фруассара, Банделло, Пейнтера, Шекспіра, а також історію ордену св. Георгія, він волів домислити — і саме в дусі Ле Беля. Ба ще страшніше: у версії подій, що її представив М. Пак, король — засновник ордену (жіночої) Підв'язки —

ря, або, кажучи словами Шекспірового сонета 18, як погідний сонячний день вічного літа. До них належать твори самого Шекспіра і тих літераторів сучасного йому й грядущих поколінь, для котрих він писав і котрі виховалися на його творчості. Поети — „володарі дум", тож виховання поетів — це, фактично, виховання володарів: сьогодні теж.

Тому Шекспірів король Едвард — поет за способом відчування і мислення, а принц Едвард посвячується в ратники не тільки списа, а й пера, і повинен воювати та завойовувати серця й уми інших (в тім і своїх ворогів) власним шляхетним серцем й умом. Увагу дослідників не міг не привернути мініатюрний епізод, яким закінчується сцена битви під Кресі, що була водночас посвяченням принца в рицарі,— „загадковий,— як пише редактор цього видання,— і, мабуть, не на належному місці представлений опис геральдичної емблеми пелікана, що годує своїх дітей власною кров'ю"[7].

„Що за малюнок?" — ні з того ні з сього питає раптом старший Едвард Едварда молодшого, коли той методично перелічив батькові всі „здобуті" — а насправді загублені у битві життя супротивників: „одинадцять князів, вісімдесят баронів, сто двадцять рицарів і тридцять тисяч простих вояків, а наших — тисяча".

— Що за малюнок?
— Пелікан, мілорде,
Що дзьобом ранить грудь свою — малих
Пеліканят погодувати кров'ю,
Наточеною з її серця. Гасло:
Sic et vos — „І ви так само". Виходять. (3.4.122—126)*

Редактор присвятив цьому „загадковому епізодові" доволі коментарів, які загадки так і не розв'язують, зате демонструють типові підходи до тлумачення поетичних образів. У коментарі до цих рядків, 3.4.122—126, Мельхіорі пише: „Сцена явно закінчувалася на 121-му. Присутність цих додаткових п'яти рядків незрозуміла (*is puzzling*). Пелікан, що годує дітей власною кров'ю серця, відомий (*blasoned*) як „пелікан у своїй посвяті" („*a pelican at its piety*"), був символом самопожертви, а латинське гасло передбачає, що всі повинні бути готові йти за його прикладом, тобто віддати життя за їхніх рідних, їхнього короля чи їхнього Бога,— значення це розглядається в Додатку (Appendix, p. 207). „Лазур, три пелікани срібні, що ранять себе" — опис герба родини Пелгам, чвертованого з парою військових ременів; відзнаку цю начебто дістав сер Вільям Пелгам у

таки „добився свого" від коханої жінки, хоч, може, й не кривавим ґвалтом (як твердив Ле Бель); ще через дев'ять років (!) рідний чоловік прибив її до смерти, а король „залишив цей злочин непокараним" (Melchiori. Appendix.— P. 186). Воістину, *Honi suit qui mal y pense.*

[7] Melchiori. Introduction.— P. 42.

* Quarto 1 (1596), 1738—1743:

King: *What Pictures this?*
Prince: *A Pellican my Lord,*
Wounding her bosome with her crooked beak,
That so her nest of young ones might be fed,
With drops of blood that issue from her hart,
The motto Sic & vos, and so should you. Exeunt.

1356 р. за те, що в Пуатьє взяв у полон короля Йоанна Французького. Останнє є необґрунтованим переданням, не записаним ні у Фруассара, ні в Голіншеда, але драматург міг довідатися про нього з інших джерел і, вирішивши передати честь полонення короля Чорному Принцові, він написав цей уривок на окремому шматку паперу, щоб додати в кінці сцени 4.7, але потім передумав, і ці рядки були помилково додані саме тут у процесі друкування; див. „Аналіз тексту“ (Textual analysis, p. 173)[8].

Помилково додані рядки. „Драматург“, про якого мова, довідався про те, хто саме взяв у полон короля французького*, з відомих усім записів хроніста Фруассара, які читав ще на етапі задуму п'єси. А втілив прочитане у сцені 4.7, пов'язавши її з попередніми сценами 1.1, 3.3, 3.4, 4.6 якраз особою персонажа (Артуа), котрий узяв у полон короля французького. Тож немає жодних підстав приписувати йому читання ще якихось невідомих джерел якогось „необґрунтованого передання“ і вигадувати історію зі зміною творчих рішень та перипетіями шматка паперу.

Необґрунтоване, незаписане передання (*an unfounded tradition unrecorded*). Сама поява цього „передання“-*tradition* — найперший зразок хибного підходу до читання символів. Творець будь-якого символу вкладає в нього зміст, який має бути відчитаний згідно з задумом — інакше немає сенсу цей символ творити. Автор символу, який зображає трьох срібних пеліканів, що ранять собі груди, вкладає у свій символ дещо інший смисл, ніж той, хто зображає одну пеліканиху з дітьми. Раз „драматург“ зобразив тільки *одного* пелікана, та ще й з пеліканятами, *не* зобразивши при цьому пари ременів, то це може означати тільки одне — він не мав на думці нікого з Пелгамів, а просто використав — у своїх цілях — той середньовічний символ, яким по-своєму скористались колись і Пелгами: адже всі придумані поетами й художниками символи однаково служать усім, хто захоче ними скористатися. Появу отого „необґрунтованого передання“** в колі людей, небайдужих до родини Пелгамів, ще можна зрозуміти, а от наполегливе введення його в науковий обіг у ролі гіпотетичного ґрунту для п'ятьох поетичних рядків зрозуміти важче.

---

[8] Melchiori. Commentary.— P. 133—134. В „Аналізі тексту“ на с. 173 нічого нового не сказано: „Рядки з емблемою пелікана в кінці сцени 3.4 [...] виглядають як вставка не на місці, можливо, із клаптика паперу, доданого до рукопису“. На с. 207 педалюється та ж ідея, „геральдична емблема пелікана в кінці сцени не на місці“, що була вперше подана на с. 42, разом із зображенням герба Пелгамів на с. 43.

* Про те, як „драматург“ користувався історичними джерелами — хроніками Фруассара (в оригіналі й англійській версії) і Голіншеда, і навіть про матеріал з інших хронік, якими він *не* користувався, маємо в цьому виданні більш ніж вичерпну інформацію, щедро підкріплену цитатами з джерел мовами цих джерел. Дослідники з'ясували, що Артуа з найпершої сцени (історичний Робер де Бомон-ле-Рожер) не дожив до можливости взяти у полон нелюбленого ним короля французького; але знайшли і підставу, яка дала „драматургові“ можливість „подовжити йому життя“: рицар (на ім'я Деніс де Морбек), що взяв у полон короля з сином, теж, виявляється, був родом д'Артуа — з тієї самої, належної англійцям французької землі (Melchiori, p. 58, 158). Свій принцип суміщення розрізнених у часі і просторі осіб за належністю до однієї землі (*ґрунту*) Шекспір обґрунтовує в сцені 4.4, але аналіз цієї сцени вимагав би окремого і обширнішого дослідження.

** Чи не з'явилося, припадком, це „передання“ з появою цієї п'єси, „Правління короля Едварда III“?

„Пелікан у його самопосвяті" — *„a pelican at its piety"*. Вже сам словесний опис цієї емблеми тут неточний і непомітно зміщує ракурс у бік неправильного її розуміння. І в англійському формулюванні, і в наведеному тут українському його перекладі затерся той факт, що йдеться не так про птаха під назвою „пелікан", як про самку цього птаха. Якраз самку мали на увазі середньовічні творці емблеми, бо пташенята (їх немає на гербі Пелгамів) — це якраз об'єкт самопосвяти. Тому в геральдичних джерелах ця емблема описана як *„пеліканиха у її посвяті"* — *„a pelican at her piety"*, і тому-таки обрано для опису слово *piety*, похідне від лат. *pietas*,— „належне служіння, відданість". Завдяки митцям Відродження воно увійшло в європейські мови ще й у його італійській формі: і англ. *pietà*, й укр. *пієта* приводять на пам'ять образ Матері Христа з мертвим сином на колінах. (*Цей* образ є емблемою самопосвяти *обох*.)*

Якраз присутність в емблемі „пелікан" матері з дітьми казала засновникам коледжів (колегій) Тіла Христового в двох англійських університетах, Кембриджському (1352) й Оксфордському (1517), ввести її у герби цих колегій[9]: кожна мала бути „матір'ю-благодійницею", *alma mater*, для своїх дітей-спудеїв. Водночас у науковому коментарі читаємо, що образ пелікана в цих гербах розуміли „у строго релігійному значенні" — „як емблему Євхаристії"[10]. Строго релігійне значення емблеми Євхаристії до контексту „Едварда III" у сцені 3.4, звісно, не підходить ніяк: що може бути спільного між Тайною вечерею Сина Людського і посвятою сина королівського в рицарі на ратному полі?

„Sic et vos" — *„І ви так само"*. „Пелікан, що годує дітей власною кров'ю серця,— пише Дж. Мельхіорі (вище),— був символом самопожертви, а латинське гасло передбачає, що *всі* повинні бути готові йти *за його прикладом, тобто віддати життя за* (give their lives for) *їхніх рідних, їхнього короля чи їхнього Бога"*.

Якщо й справді почати розуміти самопожертву матері як „віддання життя", то ця самопожертва немудра: віддавши життя за дитину, мати тим самим покине її напризволяще**. *Sic et vos?* Мудро жертовна мати *живе для* дитини, і живе так довго, як може („Пієта"). А якщо ідеєю „віддання життя за..." почати охоплювати ще й решту рідних, та короля, та Бога, то емблема пелікана втрачає свій смисл і набирає протилежного: замість *давати життя* нас закликають *віддати життя.*

„Quod id te est, prome" — *„Що є в тобі, виносъ"*. Емблема, як свідчить редактор „Едварда III", невдовзі перед появою п'єси дістала новий розвиток: 1586 р. якийсь Джеффрі Вітней випустив друком перекладну „Вибірку емблем" з відомих європейських альбомів[11], де з рисунка деся-

---

* Так само, як Шевченкова поема „Неофіти".

[9] Melchiori. Appendix.— P. 207.

[10] Там само.

** Пор. закінчення Шекспірового сонета 66:

Я від всього цього помер би нині,
Та як тебе лишити в самотині? (пер. Д. Павличка)

[11] Whitney G. *A Choice of Emblemes and other devises... Englished and Moralized.*— Leyden, 1586. Дослідникам відомо, що це видання спонсорував високоосвічений Роберт Дадлей, граф Лестер (1533—1588), що був правою рукою королеви Єлизавети, особливо в пи-

тирічної давности скопіював цю емблему з її латинським гаслом, додавши англомовну присвяту-епіграму. На рисунку бачимо *орлицю* з орлятами в гнізді на гірському верхів'ї: орлиця так само рве собі дзьобом груди, але названа вона в тексті „пеліканихою"! Латинське гасло, *Quod id te est, prome* — „Що є в тобі, винось", тлумачиться в епіграмі, присвяченій тодішньому деканові собору св. Павла:

Пеліканиха, щоб малят живити,
Пробивши груди, їм дає своєї крові;
То й ти шукай у грудях і, як досі язиком,
Продовжуй пером робити країні добро[12].

Зрозуміло, що первосвященик найбільшого в країні християнського храму міг, язиком і пером, робити тій країні єдине добро — проповідувати словом учення Христа, до чого його й закликає Вітней — живити країну тим, чим живе його серце. А серце священика живе вірою в Бога живого, який живить серце.

Однак нам кажуть, що відбулася „секуляризація оригінальної символіки", тому пеліканова емблема вже втратила своє „строго релігійне значення" і набула секулярного — „робити добро країні": „В „Едварді III",— роз'яснює Дж. Мельхіорі,— цей самий заклик „робити країні добро" (секуляризація оригінальної символіки) переноситься з ужитку знання на ужиток зброї, згідно зі словами короля Едварда, сказаними синові у 1.1.157—159: „Тож, Едварде, пора тобі почати відходити від навчання й книжок й привчати плечі до ваги металу". На час, коли Шекспір написав „Короля Ліра", емблема пелікана зазнала подальшої трансформації — від батьківської (*parental*) і патріотичної самопосвяти до невдячности дітей („Лір", 3.4.74—75: „Це ж плоть його зачала тих дочок пеліканових").[13]

Всі ці „трансформації" емблеми пелікана — які насправді є не трансформаціями емблеми, а наслідками хаотичного блукання думки, котра цю емблему досліджує й ніяк не може прийти до цілісного розуміння свого об'єкта, бо ні разу не сягнула за поверхню змісту,— вся ця ніяк, у жодний ґрунт не вкорінена розумова продукція і є тим „літнім пилом" учености, від якого задихається, зокрема, молодий читач, що тягнеться до книги за знанням і розумінням.

Тим важче доводиться читачеві, вихованому на традиційно („за переданням") секуляризованій літературі, де все, що тільки підпадає під окреслення „релігійне" чи „духовне", вимітається з поля зору у браму

таннях освіти й культури. Особи, яким присвячено багато „моралей" з цього видання, належали до його кола. Водночас жодного літературного твору його пера не знайдено: варто їх пошукати серед спонсорованих ним.

[12] *The Pellican, for to reuiue her younge,*
doth peirce her breste, and geue them of her blood:
then searche your breste, and as yow haue with tonge,
with penne proceede to doe our countrie good. (Melchiori. Appendix.— P. 207)

Пор.: Мт. 15, 18: „Що виходить з уст, те походить з серця"; Лк. 6, 45: „Добра людина із доброї скарбниці серця добре виносить, а лиха із лихої виносить лихе. Бо чим серце наповнене, тим говорять уста його"; те ж: Мт. 12, 34—35; останнє цитує Шекспір у тексті „Едварда III", 2.2.38: „Thus from the heart's aboundant speaks the tongue". Пор. також: Лк. 12, 34: „Де скарб ваш, там буде й серце ваше!"

[13] Melchiori. Appendix.— P. 207.

Церкви. Церква ж цурається літератури, віднесеної під рубрику „секулярна", хоч добре знає, що істина залишається істиною незалежно від віри, невіри, безвір'я і від термінології.

„Строго релігійне значення". „Тіло Христове" — це назва спільноти християн, Христової Церкви, колегії учителів та учнів*. Але „тіло Христове" — це й хліб, якого спожив Христос і вділив *від себе* учням на Тайній вечері. Так само і „кров Христова" — вділене для учнів споживане ним вино, в яке вони разом той хліб мачали. З євангелій знаємо ще, що хліб-і-вино, якими від моменту Тайної вечері причащаються християни,— це тіло-і-кров *Нового Заповіту:* ось яке тіло-кров — матерію-дух, форму-зміст — лишив нам Учитель: тіло-хліб живлющого Слова, яке виніс з живокровної скарбниці власного серця.

Цим новим заповітним Словом було слово „Любов", заповідане двояко: *по вертикалі* — „люби Бога свого всім серцем своїм, і всією душею своєю, і всією думкою своєю", і *по горизонталі* — „люби ближнього свого як самого себе". Учитель був Поет**, бо мислив образними сутностями і створив опертий на найдоступніших для пізнання образах цілісний світогляд, за яким жив сам і яким *ділився* у своїх емблематичних притчах. І чи не найголовнішою річчю в тім ученні, що дана нам для одкровення в літургійному ритуалі Євхаристії, є *одночасне* причастя, розумом-і-чуттями, до закону *єдиности* духу й матерії, що неминуче *пізнаються нами як різні* на рівнях, що *пізнані нами як різні,* хоч такими не є — розумовий і чуттєвий, тілесний і духовний, релігійний і світський, людський і божественний[14].

Та тілесно-духовно-душевна безкорислива любов, яку ми називаємо материнською (часом — материнським інстинктом чи інтуїцією), є божественна за походженням, бо зринає якось наче нізвідки, „працює" сама по собі і не гасне ніколи. Подібно проявляються й інші види людської любови, але найчистішою, найжертовнішою, найблагішою є мудра любов материнська, бо має найвищий рівень життєдайности.

Поет-і-художник, що був першотворцем емблеми пелікана, з-поміж усіх на світі самок вибрав птаху, бо вона пов'язана з повітрям, символом одуховлености; з-поміж усіх птах вибрав дику водяну з теплих країв, бо теплі прибережні води, конґломерат усіх чотирьох стихій, є живильним середовищем і як таке — символом любови природно життєдайної***; з-поміж усіх водяних прибережних вибрав птаху найбільшу розмірами й розмахом крил, а отже, і силою впливу. Всі зміни, внесені згодом різними уживачами цієї емблеми, внесли у неї й відповідні зміни смислових акцентів. Але збережена, попри всі нововведення, вказівка на „оригінальну символіку", закладену в самому словообразі „пелікан", зберігає і його

---

* Corporis Christi Collegium мислиться як Тіло, що складається з душ-і-тіл християн, що вдосконалюються. Середньовічні будівлі християнських храмів часто мають у плані форму людського тіла. Вестмінстерське абатство у столиці Англії має форму Мадонни з синомсонцем на руках.

** Творець (гр. *poiētēs*) і пророк (лат. *vates*).

[14] Ів. 17, 22—23: „А ту славу, що дав Ти мені, я їм передав, щоб єдине були, як єдине і Ми. Я — у них, а Ти — у мені, щоб були досконалі в одно".

*** Пор. міф-емблему про народження Афродіти-Любови з морських хвиль і одне з найвідоміших її зображень пензля Боттічеллі.

сутнісний смисл: запорука виживання і процвітання будь-якого роду — у безкорисливому материнському серці[15].

„Останній постріл“. Не знати, хто підказав і яким душевним коштом далося королю Едвардові таке рішення стосовно сина у „день, призначений судьбою“: „Спокійно, Одлі. Я не дам нікому, за кару смерті, йти йому на поміч“ (3.4.46—47, вище). Але вибір серця „жорстокого батька“, як у випробі Авраама, виявився правильним — по-материнському життєдайним:

Принц: *Коли, втомившись від ударів частих,*
Рука моя, мов та сокира вправна,
Що взялась нарубати віз дубини,
Пішла напромах, тут же я згадав
Ваші дари і клятву свою щиру —
Дух оновився мій, прибуло сил,
І я просік-таки собі дорогу,
Порозганявши решту. Сподіваюсь,
Що Едвардова сповнила рука
Бажання ваші й рицарську повинність.
Король: *Так, рицарське звання ти заслужив.*
Тому з мечем, що ще парує кров'ю
Всіх тих, хто бився, щоб твою пролити,—
Встань, принце Едвард, рицарю надійний!
Ти сповнив радістю мене сьогодні
Й довів: ти гідний короля нащадок. (3.4.91—106)

Джерело Життя в серці його нащадка відкрилося: це король зрозумів і з того, що син вийшов цілим зі смертельної битви, і з описаних ним відчуттів, пережитих у найкритичнішу хвилю. Коли ж не свідомий усього цього „гідний нащадок“ хоче підтвердити свою гідність кількістю вбитих ворогів у бою, де він діяв як „Едвардова рука“, батько Едвард робить свій підсумок: хвалить силу не своїх „рук“, а Бога[16], і непрямо хвалить себе як вождя держави — хвалить своє свідоме „я“ за те, що воно змудріло й змужніло завдяки любовному випробуванню „я благодатного“:

Ось так, Йоанне, ти пізнав, що Едвард —
Не хворий від кохання легкодум,
Не півняче яйце, й війська його — не шкапи.
Ну, то куди утік той боягуз?
Принц: *До Пуатьє — разом з його синами.*

---

[15] Не обов'язково в *материному* — в *материнському*. Пор. Ів. 16, 21—24, слова Христа до учнів: „Журиться жінка, що родить, бо настала година її. Як дитину ж породить вона, то вже не пам'ятає терпіння з-за радощів, що *людина зродилась на світ*... Так сумуєте й ви ось тепер, та побачу вас знову, і серце ваше радітиме, і ніхто радості вашої вам не відійме! Ні про що ж того дня ви мене не спитаєте. Поправді, поправді кажу вам: чого тільки попросите ви від Отця в моє йменням,— Він дасть вам... Просіть — і отримаєте, щоб повна була ваша радість“.

[16] Це, зокрема, „драматург“ вичитав у Фруассара: „Король повелів, щоб ніхто не гордився і не хвалився, тільки щоб кожен скромно подякував богові“ (Melchiori. Commentary.— P. 133).

Король: *Ви з Одлі, Неде, доганяйте їх,*
А я і Дербі — прямо в порт Кале,
Будем облогу класти. Все залежить
Від пострілу останнього — стріляй
І, знявши здобич, пильно йди по сліду!
Що за малюнок?.. (3.4.112—122)

Це на ходу йому трапляє на очі емблема пелікана з дітьми на чиємусь знамені, і король миттю використовує цей Життям підказаний *вихований* момент — звертає синові увагу на символ, у правдоносності якого щойно переконався сам. Після такої кульмінації, якою завершився день його посвяти в рицарі, принцові Едвардові, що вивчив значення цієї емблеми з книжок і чи не вперше пізнав — *не усвідомивши,*— чинність її на ділі, цей образ самопосвяти ще не раз мав би прийти на згадку і приходити доти, доки не відкрився б так, як його батькові, Едвардові III.

А ще більше мав би переслідувати цей емблемний „останній постріл" Читача п'єси „Едвард III" — доти, доки він на власному досвіді не усвідомив би те, що не тільки осмислено пізнав з літератури, а й глибоко пережив Автор цих п'яти поетичних рядків перед тим, як винести їх зі скарбниці свого серця у вивірений цим серцем кульмінаційний момент і „вистрелити" ними в серце Читача:

Sic et vos: „І ви робіть так само".

Mariya HABLEVYCH

SOME ASPECTS OF SHAKESPEARE'S WORLDVIEW OF THE EARLY 1590s (AS BASED UPON THE PLAY „KING EDWARD III")

The author argues the play to be a closet drama written for the well-educated aristocratic readership. A closer study of some conspicuous cases of its often symbolically conceived imagery (the four natural elements, also the sun, gold, ground, flowers, colours, the vertical and horizontal coordinates, etc.) has shown that Shakespeare's Weltanschauung, like the medieval code of heraldry it has grown from, is deeply and consciously rooted in the laws of Nature (including human conscience and consciousness). Natural images (albeit symbolised) are quite often blended with those of speech and text, merging in this way both the material and spiritual planes of our being, which we are used to see as separate. The material and spiritual worlds, as well as the chivalric and Christian outlooks, are all emblematically present in the play throughout, and in complex. In fact, this kind of "doublet" imagery, pointing to the spiritual domain of the Word and the Mind, is common for many Shakespeare's plays and the sonnets, yet it is often ignored or misinterpreted by critics.

Світлана МАЦЕНКА

ПОЕТИКА ВЗАЄМОДІЇ: НОВЕЛА ЕДУАРДА МЕРІКЕ „МОЦАРТ У ДОРОЗІ ДО ПРАГИ“ ТА ОПОВІДАННЯ ПЕТЕРА ГЕРТЛІНҐА „ДИТИНА-ЕКСПОНАТ. У ДОРОЗІ З РОДИНОЮ МОЦАРТА“

Ціла низка художніх творів у німецькій літературі, присвячених Моцарту та його творчості, демонструє все нові спроби письменників наблизитися до розкриття таємниці геніального композитора й музиканта. Моцартове життя взагалі вважають прототипним для романтичного роману про митця. Особливою увагою відзначені окремі його етапи, а саме подорожі феноменальної дитини, виступи віртуоза при європейських дворах і в різних великих містах, його вплив як композитора в Італії та Англії. Загалом же у художній літературі сформувався комплекс мотивів, які структурують біографію Моцарта: вундеркінд із дочасною зрілістю й наївністю водночас, освітня поїздка у прославлену країну музики Італію, чужинець у цьому світі, зубожіння і страждання, хвороба та смерть. Улюбленою темою творів про Моцарта залишається розшифровування абсолютного характеру його музики та її особливий вплив на слухачів. При цьому найчастіше йдеться про оперу „Дон Жуан“ та „Реквієм“. На цьому ґрунті утвердилося поняття „літературної моцартіани“, яке засвідчило актуальність „феномену Моцарта“, водночас підтвердивши його незбагненність та складність, як „фрески, яку століттями багато разів замальовували“, за образним порівнянням В. Гільдесгаймера[1]. Така палімпсестова структура натякає на те, що досягнення глибинної єдности можливе лише через вивчення різнорідности і транстекстуальних зв’язків. Очевидно, що „феномен Моцарта“ в літературі є наслідком ускладненої системи взаємодій: слова й музики як „ритмізованої мови основи“ (Ю. Крістева), змістового співвідношення окремих текстів „літературної моцартіани“, інтерконтекстуальних зв’язків. У такому разі це поняття передбачає діалогічність, діахронічність і комунікативність як іманентні характеристики своєї природи. Якщо виходити з того, що „будь-яке письмо ніби вслухається у сукупність написаних текстів“[2], то продуктивним стає аналіз взаємодії окремих художніх творів моцартіани на предмет конституювання ними „феномену Моцарта“. Показові у цьому сенсі новела Е. Меріке „Моцарт у дорозі до Праги“ („Mozart auf der Reise nach Prag“, 1856) та оповідання П. Гертлінґа „Дитина-експонат. У дорозі з родиною Моцарта“

---

[1] Hildesheimer W. Mozart.— Frankfurt am Main, 1977.— S. 7.

[2] Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. История и теория. Типология. Поэтика.— Москва, 2008.— С. 53.

(„Das ausgestellte Kind. Mit Familie Mozart unterwegs", 2007). Зосереджуючись на яскравих епізодах із дитячого (П. Гертлінґ) та зрілого (Е. Меріке) періодів життя музиканта, обидва письменники досягають неймовірного ефекту зображення, відповідно, майбутнього дорослого у дитині та дитини у дорослому митцеві, що в обох випадках пов'язано з мотивом подорожі. Саме цей мотив, який сиґналізують назви обох творів, передусім спонукає до пошуку міжтекстуальних зв'язків.

Говорячи про поетику взаємодії, художній твір слід розглядати як складову „літературної пам'яти". При цьому Е. Меріке — представник німецької літератури Бідермаєру XIX ст.— пише свою новелу в дусі рококо, тоді як сучасний автор П. Гертлінґ послуговується найновішими оповідними техніками. Однак для встановлення текстуального співвідношення важливо розглядати ці художні свідчення не хронологічно, а діахронно й враховувати діалогізм структурування „справжнього образу". Саме це й є підставою для набуття досвіду ймовірного: „Справжній образ — це знання. Слова, які хтось колись сказав, точно вивірені цитати, нагромадження крихітних деталей, найдрібніші частинки різноманітних свідчень і репродукцій із репродукцій — ось що привносить у сучасний досвід можливість неможливого. Те, що сталося лише раз, можна передати тільки через постійний гул повторів. Уявне складається не як протилежність до реальної дійсности, не як заперечення або відновлення; воно розтікається поміж знаками, з книги в книгу, проникає у проміжки між повторами й коментарями; воно народжується й формується у міжтекстових зазорах",— пояснює М. Фуко у праці „Фантастична бібліотека"[3]. Основоположним фактом нашої культури, вважає вчений, є те, що кожен літературний твір вливається у безмежний тихий говір усього написаного. Відтак об'єктом інтересу стає ситуація вслухання письменників у „полілог" творів про Моцарта.

Щоб відстежити смислотворення у „міжтекстових зазорах", треба виділити моменти смислових зв'язків в обох текстах, які є підставовими для поетики взаємодії. „Подорожжю у дитинство" назвали критики оповідання П. Гертлінґа „Дитина-експонат..." Письменник, автор кількох біографічних романів про митців, а також визначний представник німецькомовної літератури для дітей, концептуально вважає дитинство важливою складовою портрета творчих особистостей. Тому П. Гертлінґ вирушає слідами малого Моцарта. Їх він знаходить передусім у музиці і в листах композитора та його родичів. Однак деякі текстові алюзії дають можливість припустити, що й новела Е. Меріке „Моцарт у дорозі до Праги" відіграла певну роль у пошуках цих слідів. Сам П. Гертлінґ пройшов шляхом „біографічного наближення" до творчої особистости Е. Меріке, внаслідок якого з'явилася повість „Потрійна Марія. Одна історія" („Die dreifache Maria. Eine Geschichte", 1982). У цьому творі музика Моцарта стає для П. Гертлінґа приводом і можливістю осягнути внутрішній світ Е. Меріке: „Він міг би підспівувати, відповісти їй, однак він притискає руку до рота, дослухається й не чує нічого, крім шуму у своїй голові, доки нарешті Моцарт не перемагає і в ньому панує лише його музика"[4]. Польські дослідниці

---

[3] Фуко М. Воображаемое текстов // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности...— С. 220.

[4] Härtling P. Die dreifache Maria.— Darmstadt, 1983.— S. 20.

М. Каліж та М. Ґрабовська із цього приводу відзначають, що П. Гертлінґ послуговується музикою Моцарта та образом Дон Жуана, щоб розкодувати сутність своїх героїв, щоб досягти прямого втручання в їхню особистість[5]. Відтак музику слід розглядати як відповідний засіб, з допомогою якого автор наближається до своїх героїв. Самі ж герої, особливо Е. Меріке, під впливом музики Моцарта звільняються від страху і переносяться у світ мрій, сприймаючи своє оточення очима Дон Жуана. „Неодноразово він слухав Моцартового Дон Жуана, програвав арії на піаніно, співав їх сам або із сестрою, Авґустом, друзями. Виходячи із знань і любови, він тлумачив музику. Й ось, після всіх цих тактичних стимулів, він сам приєднався до Моцарта, проголосив його своїм супутником“[6]. П. Гертлінґ аналізує також лірику Е. Меріке, наприклад, в есе „Музика води“ („Wassermusik“), представляючи поета як мандрівника на важкій життєвій дорозі, якому вдалося створити приголомшливі образи, „елементарні як суть і як час, як тимчасові гості, які вічно повертаються“[7]. Такою могла б бути і характеристика Моцарта Е. Меріке, про якого письменник у новелі пише: „Смуток усіх видів і забарвлень, не виключаючи й почуття жалю, частково був йому звичний, як терпкий присмак будь-якого задоволення. Та ми знаємо, що також ці страждання розважливо й чисто стеклися у тому глибокому джерелі, яке, б'ючи із сотень золотих труб, невичерпне у зміні своїх мелодій, виплескувало всю муку й усе блаженство людської душі“[8]. Новелістична ситуація стає своєрідним згущенням подій, з допомогою яких вимальовуються контури портрета митця. Із часової дистанції ці контури увиразнює оповідання П. Гертлінґа. Розповідаючи про подорожі шестилітнього Моцарта та його родини, сучасний автор орієнтується на відчуття дорослого митця, значно краще представлені в літературі й досліджених, зокрема, у новелі Е. Меріке. При цьому йому вдається їх актуалізувати й адаптувати для сприйняття різновіковим читачем.

Із погляду поетики взаємодії, мовиться не так про просторову подорож, як про часову. „Повторення й спогад — це той самий рух, лише у протилежних напрямах. Тому що те, що пригадують, було, повторюється назад, тоді як саме повторення пригадується вперед“[9]. Цю філософську тезу С. К'єркеґора П. Гертлінґ використовує як пояснення оповідної структури своїх біографічних романів, оприлюднюючи при цьому взаємовідносини розказаної історії та оповіді. Однак вона вповні характеризує й структуру діалогу між новелою Е. Меріке й оповіданням П. Гертлінґа, внаслідок чого наголошується на продуктивному розвиткові, якого досягає повторення, „пригадане вперед“.

---

[5] Grabowska M. Musik und Musiker im Werk Peter Härtling.— Wrozlaw; Dresden, 2006.— S. 148; Kalisz M. Die Wirklichkeit des Fiktiven. Peter Härtlings Dichterromane.— Stuttgart, 2000.— S. 201.

[6] Härtling P. Die dreifache Maria.— S. 88.

[7] Härtling P. Wassermusik // Härtling P. Das wandernde Wasser. Musik und Poesie der Romantik. Salzburger Vorlesungen 1994.— Stuttgart, 1994.— S. 68.

[8] Mörike E. Mozart auf der Reise nach Prag // Deutsche Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts.— Frankfurt am Main, 1982.— S. 261.

[9] Цит. за: Beckonert E. Biographisches Erzählen. Peter Härtlings Dichter- und Musikerromane.— Berlin, 2007.— S. 111.

Відтак мотив подорожі увиразнює смислові особливості творів Е. Меріке та П. Гертлінґа, умовно відсилаючи до інших контекстів. Обидва письменники зображають Моцарта як мандрівника, а подорож — як основне сприйняття. Це засвідчує вихідна оповідна ситуація: Е. Меріке повідомляє про те, що восени 1787 р. Моцарт у супроводі своєї дружини вирушив у подорож до Праги, щоб там особисто сприяти постановці „Дон Жуана". П. Гертлінґ розпочинає своє оповідання про Моцарта сценічним описом: „Воферль, як його називають у сім'ї, разом із своїми батьками і сестрою Наннерль перебуває у дорозі до Відня. Йому саме сповнилося шість років і вісім місяців, і він уже може написати своє ім'я. П'ять важких слів одне за одним: Йоган Крісостомос Вольфґанґ Теофілус Моцарт. Він може грати на піаніно, трохи на скрипці та органі, однак без педалі, він уже трохи може створювати музику й розуміє про неї стільки, каже батько, як звичайний зальцбурзький придворний музикант"[10]. Представлені події віддаляють одна від одної приблизно двадцять п'ять років, тобто значна частина життя музиканта. Через мотив подорожі обидві ситуації комунікують одна з одною, характеризуючи головного героя на початку і майже наприкінці творчого шляху як „людину в дорозі". Динаміка, змінність, швидкоплинність зовнішнього життя Моцарта пояснюються як данина його геніальности — здатности сприймати світ як музику. П. Гертлінґ зображає шестилітнього Моцарта як „визнане у всьому світі диво"[11]. Таким він залишиться впродовж життя — „дорослою дитиною"[12], за характеристикою Е. Меріке. Отож його життєву активність можна тлумачити як намагання відповідати творчому обдаруванню чи навпаки,— обдарування сприймається, із цього погляду, як енергетичний потенціал, який заледве вміщує людина. П. Гертлінґ представляє окремі зупинки великої подорожі геніальних дітей сім'ї Моцартів: концерти при європейських дворах, поїздки до Англії, Швейцарії, Франції. „Він міг бути дитиною. Однак він мав залишатися Моцартом. На цьому і на інших концертах"[13]. Відповідно, сиґнатурою Моцартівського генія Е. Меріке називає його дитяче, позбавлене вагань марнотратство власної особи на користь миттєвості й своєму мистецтву.

Новела Е. Меріке містить прямі посилання на контекст дитинства Моцарта. „Бачиш, в юні роки я об'їздив половину Європи, бачив Альпи та море, найбільше й найкрасивіше з усього сущого"[14]. Такі спогади оприлюднюють наявність поміж текстами відношень суміжности. При цьому вагомою є культурна ідентичність місцевости, згаданої у зв'язку з творчістю Моцарта. Розширення цього опису в П. Гертлінґа засвідчує актуальність текстової пам'яти, яка передає неперервність існування творчого „я".

Поетика взаємодії дає змогу також виділити різні відтінки мотиву самотности, характерного для творів Е. Меріке й П. Гертлінґа. Сучасний письменник наполягає на тому, що слід поважати самотність дитини, у го-

---

[10] Härtling P. Das ausgestellte Kind. Mit Familie Mozart unterwegs.— München, 2008.— S. 7.

[11] Там само.

[12] Mörike E. Mozart auf der Reise nach Prag.— S. 282.

[13] Härtling P. Das ausgestellte Kind...— S. 59.

[14] Mörike E. Mozart auf der Reise nach Prag.— S. 256.

лові якої розгортається цілий світ. У новелі „Моцарт у дорозі до Праги" вирізняють загальнолюдську самотність, самотність як доконечну форму існування творчої людини, а також руйнівну самотність, що ізолює. Усі види самотности породжують безпосереднє відчуття смерти.

Ускладнена оповідна структура новели Е. Меріке — вагома підстава для поетики взаємодії. Цілісність новели дослідники характеризують як багатоголосся, у вигляді розмови організоване навколо певного центру. „У новелах Меріке справжня подія далеко від пригод, які, як здається, складають її. Вона відбувається на зовсім іншому рівні, на якому дія, яка лежить в її основі, виконує лише роль певного мотиву, зчіплене повторення якого пов'язує сюжет, однак не видає його підґрунтя. Тому, хто йде лише за сюжетною лінією, оповідь здасться лабіринтом, наповненим недоступними для огляду перехрестями і провулками, глухими кутами, переплетеннями й безлюдними місцями"[15]. Поясненням цього є музикально організована побудова тексту: „Окремі уривки більшою мірою настроєні один на одного у вигляді варіативних повторень, аніж випливають один з одного"[16]. Головна подія, вважає Г. Штайнметц, зосереджується у ситуативності, документованій окремими пригодами. Кожне сюжетне відгалуження, кожен додаток спричиняється до свого роду розширення ядра, яке стосовно самого себе залишається незмінним. „Власне кажучи, уся розповідь складається суто з додатків і вставок. Вони всі різні й усе ж у своїй різноманітності — однакові реалізації однієї даности"[17]. Локальному розширенню відповідає часове, яке сягає глибоко у минуле, однак охоплює й можливе майбутнє. Функціонально в описаний механізм укладається й оповідання П. Гертлінґа.

І все-таки головним моментом поетики взаємодії слід уважати відстеження загального моцартівського ритму, притаманного його життю і творчості. У вірші „Покажчик Кехеля 545. Абзац другий" П. Гертлінґ зображає цей процес:

Здалеку граючи
На невидимому піаніно,
Так, наче Моцарт пригадує сам себе,
Самозаглиблено.
Аріозо для ангелів,
Які торкнулися його дорогою,
Проспівані істоти.
Жадаючи бути близько до них,
Я відкриваю вікно
Лише цей один раз[18].

Ю. Крістева у „Полілозі" називає це „скандуванням", яке „усвідомлене дослухання реєструє [...] як ліричну благальну монотонність — своєрідного тибетського Моцарта"[19]. Цей ритм є наслідком „музифікування" мо-

[15] Ittenbach M. Mozart auf der Reise nach Prag // Germanistisch-romanische Monatsschrift.— 1937.— N 25.— S. 339.
[16] Там само.— S. 340.
[17] Steinmetz H. Eduard Mörikes Erzählungen.— Stuttgart, 1969.— S. 100.
[18] Härtling P. Fenstergedichte.— Stuttgart, 2007.
[19] Крістева Ю. Полілог.— К., 2004.— С. 164.

ви: „Втручатися на рівні, де синтаксичний порядок затемнює приховані глибше втрати, яких зазнає сиґніфікативний процес, утручатися там, де спільнота конституюється, припиняючи — вбиваючи — витрати, коштом яких вона живе,— це втручатися саме там, де фраза зав'язується й зупиняється; йдеться про те, щоб піднести, вивільнити, спонукати заспівати головне"[20]. Саме це „проспіване головне" — свідчення наближення до „феномену Моцарта", до розуміння музики як „звукової позначки розколу, глухого, німого, вбивчого й відновного ритму"[21], відтак до ритмізованої мови як носія репрезентації: „Репрезентація відлунює, звук стає образом, закличний інстинкт натрапляє на ймовірний полілогічний об'єкт, який піддається сиґніфікації"[22]. Застосування описаного у Ю. Крістевої процесу до поетики взаємодії дає змогу інтерпретувати „музику текстів", продемонструвати полеміку німецьких письменників із скінченним, усвідомити невловимість, довільність творення й розриву значень. Розглянуті у взаємодії твори Е. Меріке та П. Гертлінґа окреслюються як „музифіковане висловлювання", вирізняючи простір, де утвердження й убезмежнення значення невіддільні. Це уможливлює все нові спроби прочитання „феномену Моцарта", суть яких полягає у суб'єктивній подорожі й повторенні пригаданого. Відтак, за Б. фон Візе[23], Моцарт для письменників залишається дзеркалом найкращих можливостей та прихованих небезпек, а також посилено бажаного образу самого себе.

Svitlana MATSENKA

THE POETICS OF THE INTERRELATIONS: EDUARD MORIKE'S NOVEL „MOZART AUF DER REISE NACH PRAG" AND PETER HERTLING'S STORY „DAS AUSGESTELLTE KIND. MIT FAMILE MOZART UNTERWEGS"

The article addresses the poetics of interaction between two works of „literary translations of Mozart": E. Merike's short story „Mozart auf der Reise nach Prag" (1856) and P. Hertling's tale „Das ausgestellte Kind. Mit Famile Mozart unterwegs" (2007). By establishing connections between the contents of both works (namely, by representing an adult in the child and a child in the adult artist) and by tracing common motives, one emphasizes the advantages of such a method of analysis, which enables an isolation of the general rhythm of „Mozart's text" and allows to characterize the analyzed texts as „musified expressions".

[20] Крістева Ю. Полілог.— С. 158.
[21] Там само.— С. 168.
[22] Там само.— С. 169.
[23] Wiese B. von. Eduard Mörike.— Tübingen, 1950.

Нонна КОПИСТЯНСЬКА

РЕТРОСПЕКЦІЯ ЯК НОВАТОРСЬКИЙ ПРОРИВ У ДРАМАТУРГІЇ. ГЕНРІК ІБСЕН

Творчість Генріка Ібсена (1828—1906) дуже важлива у плані історико-літературного розвитку всієї європейської драматургії та теоретичного поєднання літературних напрямів і їх модифікацій. Це однаковою мірою стосується і першого, романтичного періоду його творчости (1840—1860-ті рр.), у якому раніше ще не відомий норвезький письменник Генрік Ібсен привернув до себе увагу в різних європейських країнах своїм твором „Бранд" 1866 р. і особливо „Пер Ґюнт" 1867 р., і другого та третього (з кінця 1860-х до 1880-х рр.), коли він сміливо переступає поріг тогочасної драматургії.

Новаторство Ібсена полягає в оригінальності тематики (на перший план поставлено гострі філософські, психологічні, суспільні проблеми на тлі щоденних обставин, близьких кожному читачеві), у відмові від звичного любовного конфлікту як головного, у постановці низки болючих питань про ідентичність особистости в її відносинах із суспільством.

Драматург змушує на поставлені питання шукати відповіді, не даючи їх готовими („питання, а не відповіді — моє покликання",— зазначає Ібсен). Тому інтелектуальні, соціально-психологічні п'єси Ібсена реалістичного і символічного періодів його творчости завжди відкриті, незавершені, дають можливість будувати над текстом власний надтекст і авторам[1], і читачам чи глядачам.

„Останні два десятиріччя дев'ятнадцятого століття і перше десятиріччя двадцятого століття були часом тріумфального походу п'єс Ібсена по сценах Англії, Франції, Німеччини, Італії, Росії, США. Його ім'я стало знаменом реалізму в театральному мистецтві цього періоду"[2]. Однак зрозуміло, що супроводжувалося це великою боротьбою. 1889 р. п'єсу Ібсена вперше поставлено в Англії — йдеться про виставу „Ляльковий дім". 1891 р. театр „Рояльті" вперше поставив драму Ібсена — це була драма „Привиди". Вона закономірно викликала бурхливу неґативну реакцію (це нахабно, безпардонно, скандально. Дісталося не лише авторові, а й глядачам, яких проголосили аморальними). Треба було виявити багато сміли-

---

[1] Див. про це: Шайкевич Б. А. Ибсен и русская культура.— К., 1974; Янковский М. О. Ибсен на русской сцене // Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т.— Москва, 1958.— Т. 4.— С. 769—771.

[2] Шайкевич Б. А. Драматургия Ибсена в России (Ибсен и МХАТ).— К., 1968.— С. 5.

вости також артистам та режисерові, щоб у тогочасній Англії поставити п'єсу, в якій була б така правда трагедії жіночого сімейного життя, розплати сина за безпутність батька.

Ця боротьба довкола Ібсена за життєву правду в мистецтві, за право викривати фальш і лицемірство мала широке суспільне значення. Тому не випадково Б. Шоу виступив захисником і пропагандистом творчости Г. Ібсена. Шоу відразу відчув близькість позицій, оцінив те, що Ібсен відмовився від захопливого сюжету, поставив на перше місце не інтриґу, а дискусію, яка органічно входить у тканину п'єси. Глядач, власне, стає учасником дискусії, яка ведеться на сцені. До нього звернені монолог Стокмана, думки Нори.

Коли фабіанське товариство організувало лекції про Л. Толстого, Е. Золя, І. Тургенєва, то лекцію про Ібсена прочитав Б. Шоу. А згодом, 1891 р., поклав її в основу книжки, пройнятої духом протесту проти застою в тогочасній драматургії. Він назвав її „Квінтесенція ібсенізму". Високо оцінюючи мистецтво, Б. Шоу вважав, що воно повинно служити великій суспільній меті, бути фабрикою духу, будити совість.

Знаково, що ця хвиля захоплення Ібсеном та гострих критико-літературних суперечок навколо його творів послужила певною мірою створенню нових реалістичних незалежних театрів, таких, як „Вільний театр" Отто Брама в Німеччині, „Вільний театр" Антуана у Франції, „Незалежний театр" Джона Грейна і театр „Корт" Гарлі Гренвіла-Бакера в Англії, МХАТ у Росії. У полеміках про важливість створення таких театрів і постановок серйозних і глибоких ібсенівських п'єс у Галичині активну участь своїми виступами і спостереженнями брав І. Франко[3].

Специфічну особливість стилю Ібсена, реалізму, „відточеного до символу", вбачали К. Станіславський та В. Немирович-Данченко[4]. Видатні актори, театрознавці, вчені різних країн, наприклад, чеські вчені Ф. К. Шальда, Ф. В. Крейчі, серйозно аналізували, вивчали постановки ібсенівських творів у різний час, доходячи цікавих, важливих висновків щодо розвитку драматургії. Полеміки довкола творів Ібсена за його життя і пізніше довкола постановок його п'єс тривали довго.

У 70—80-ті рр. XIX ст. новий спосіб мислення, нове розуміння людини і завдань митця вимагали для свого втілення незвичних засобів. Ібсен пише низку драм, у яких порушує гострі соціальні, філософські, психологічні питання („Ляльковий дім", 1879 р., „Привиди", 1881 р., „Ворог народу", 1882 р., „Росмерсхольм", 1886 р., „Дика качка", 1884 р., „Гедда Габлер", 1890 р. та ін.).

Автор у цих драмах локалізує дію в норвезькому містечку. Він уже давно не живе на батьківщині, але думками, почуттями перебуває там. Ставлячи проблеми, важливі та актуальні для рідного йому середовища, він з великою на той час сміливістю відверто заговорив про загальні проблеми європейського суспільства і шукав відповіді на так звані вічні питання. Це моральні засади існування людини, подвійна мораль (одна —

[3] Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 31.— С. 40; його ж. Львівський театр і народна честь // Там само.— К., 1982.— Т. 35.— С. 347—348; його ж. „Ворог народу" Г. Ібсена // Там само.— К., 1980.— Т. 28.— С. 213.

[4] Станиславский К. Собрание сочинений: В 8 т.— Москва, 1954.— Т. 1.— С. 219; Немирович-Данченко В. И. Формы театра Ибсена // Новый зритель.— 1928.— № 4.

для всіх, інша — для себе) і право визначати долю інших, відповідальність людини перед собою і загалом та загалу перед окремою людиною. Це — видимість добропорядности і справжні чесноти, цінності й псевдоцінності.

У цей час характерною ознакою літературного процесу стають структурні пошуки в напрямі звуження простору і часу дії, максимальної її концентрації, розширення та ускладнення ретроспекції.

У цьому, власне, зерна новаторства ібсенівських драм. У них мало зовнішньої дії. Коли пригадаємо собі романтичні драми, хоч би В. Гюґо, який свого часу зробив сценічний переворот, коли після стриманого суворого класицизму на сцені з'явилася свобода вислову, руху, герої бігали, ховалися за приховані двері, приймали отруту, гинули. В Ібсена такого багатства зовнішньої дії немає. У всіх його творах зовнішня дія дуже спрощена, і її час дуже короткий.

Це може бути три дні, як у „Ляльковому домі", у „Привидах", чи трохи більше, як у драмі „Ворог народу". Цей короткий час дії максимально насичений переживаннями і змінами. А досягається це драматургічним „проривом" — наслідком дії ретроспекції, яка є різною, вона може бути по-різному поєднана з сучасністю, а її вторгнення в дію, в час героїв несподіване. Це час екстремальний, кризовий, і створюється він розмовами різного характеру, але передусім розмовами про те, що сталося давно, а тепер нагадало про себе. У творі сходяться дві—три особи (у „Ляльковому домі", „Привидах" їх лише по п'ять).

Драми Ібсена насичені не меншою динамікою, не меншою емоційністю, ніж драми Гюґо, тільки драматизм створюється не конфліктами в зовнішній дії теперішнього, а особливим заглибленням у те, що відкривається у минулому, це правда про характери людей, їхні відносини із суспільством, заглиблення в болючі питання життя. І саме тут головну роль відіграє вторгнення ретроспекцій.

Дія реалістичних драм Ібсена починається в момент, коли, здавалося б, усе добре і в сім'ї, і в містечку — люди живуть щасливо. Торвальд Гельмер дістане вищу посаду — стане директором банку („Ляльковий дім"), до фру Альвінг приїде її єдиний син-художник („Привиди"), доктор Стокман чекає результатів свого наукового відкриття („Ворог народу") тощо. І раптово все змінюється. Тому що існує минуле, яке герої прагнуть викреслити зі свого життя або про яке просто не знають. Це минуле восьмирічне (як у Нори), двадцятирічне (як у фру Альвінг), десятирічне (як у будівничого Сольнеса). Воно вривається в сучасне і поступово стає зрозумілим, що за зовнішнім добробутом крилася трагічна сутність.

Однією з перших є реалістична драма „Стовпи суспільства" („Консул Бернік") 1877 р., що започатковує образи, приховані масками. Знову маленьке містечко, знову імениті громадяни, затхла атмосфера лицемірства, показної доброчесности, цнотливости, що прикриває бруд, негідництво, наживу — всі оті, як каже Ібсен, темні плямки, які доводиться старанно приховувати. А Ібсен будує свої драми так, що витягає на світло, здавалось би, добре приховане.

Консул Бернік уважається людиною незаплямованої чесности, зразковим сім'янином, громадянином, який дбає про добро і про високу моральність населення містечка. Однак, коли в їхньому домі з'явилася людина, що добре знає минуле Берніка, у ході дії виявляється, що консул —

людина нечесна. Він поводиться негідно і в особистому житті, і у стосунку до своєї дружини, до родини, і у своїй суспільній діяльності, бо дбає тільки про власні інтереси, про своє збагачення. Одну за одною зриває Ібсен зі свого героя маски, показуючи, що приховується за ними. Він ніби докопується щораз глибше до істини, до справжнього глибоко захованого обличчя людини і суспільства.

Ібсен відкрив нову ретроспекцію для драматургів і частково для романістів. Якоюсь мірою з цього скористав, зокрема, й І. Франко[5]. Функція такої ретроспекції значно більша, ніж та, яку виконували в попередніх драмах репліки про минуле, і вона не дається цілісним хронологічним блоком, як це було в романах XIX ст. Така ретроспекція розірвана, вкраплена у дію і вимагає від сприймача напруження уваги до кожного слова та вміння прикласти ці розкидані частинки одна до одної, впорядкувати їх у хронологічній і логічній послідовності.

В Ібсена ретроспекція визначає ідею твору і його архітектоніку, розкриття конфлікту та характерів. Традиційна функція соціального і психологічного старту залишається, але вона переходить у підтекстову, частково дискретно заховану, що несподівано і поступово розкривається, одночасно набуваючи низки нових функцій.

Стала архітектоніка, яка виробилась в Ібсена, зумовлена певними його принциповими життєвими позиціями. Звернемося до одного твору Ібсена „Лист у віршах", присвяченого Брандесу (1875). Тут світ показаний у вигляді прекрасного комфортабельного пароплава з пасажирами, командою. Всі цілковито щасливі. Але раптом людей охоплює страх: їм здається, що у трюмі корабля — труп, а це, за повір'ям моряків, ознака неминучої катастрофи.

Цей лист був відповіддю Брандесові на питання, яким Ібсен уявляє собі сучасний світ. В Ібсена склалась концепція сучасної йому дійсности як світу, для якого характерний радикальний розрив між видимістю і внутрішньою суттю, і це стає головною концепцією його драматургії другого і третього періодів (реалізму, натуралізму, символізму). Основний принцип виявляється у дослідницькій композиції твору, в якій за зовнішньою добропорядністю криються брехня, боягузтво, корисливість, егоїзм, самовпевненість, безпринципність. Ця концепція, сказати б, організовує і композицію, і ідею, і характеристику персонажів.

Руйнується не лише теперішнє, але й майбутнє, яке так гарно заповідалось. На цьому ґрунті вибудовується багатопланова **ситуація випробування**. Основна драматична напруга переноситься із зовнішньої дії у внутрішній світ, на переживання і розкриття складних відносин людини, сім'ї, суспільства. У першій дії драматург показує ту видимість, яку створили собі люди, а далі — те, що криється за цією видимістю. Відразу, вже з першої дії з приходом людей, які щось знають про це минуле, постає напружена драматична ситуація, яка мобілізує увагу читача або глядача, загострює сприйняття кожної репліки, бо відчувається, що добробут, спокій дійових осіб побудовані на якійсь дуже хиткій основі. Щось не так. Глядач прагне довідатися, що саме не так. Таким чином створюється зо-

[5] Див.: Копистянська Н. Х., Павлик Н. Є. Структурні паралелі: Генрік Ібсен „Ляльковий дім" — Іван Франко „Для домашнього огнища" // Проблеми літературознавства і художнього перекладу: Збірник наукових праць і матеріалів.— Львів, 1997.— С. 125—133.

всім новий драматизм, коли чимраз глибше і глибше розкривається те, що відбувається у свідомості, у почуттях людей, у ставленні їх одне до одного. Маємо процес психологізації конфлікту, оскільки зовнішня дія служить тільки поштовхом для розгортання дії внутрішньої. Такого глибинного психологізму в зображенні родинних та соціальних відносин західноєвропейська драматургія до Ібсена не знала.

Варто згадати влучний вислів В. Адмоні про те, що ретроспекція, яку ввів Г. Ібсен, розкриває не тільки оманливу видимість подій певного відрізку часу, але й хронологічно далекі джерела прихованого зла. Відштовхуючись від наявного моменту дії, Ібсен відновлює передісторію того, що відбувається на сцені, і власне на цьому основується напружений драматизм його п'єс[6].

Ретроспекція в Ібсена — це не звична художня ретроспекція, вона не обмежена текстовістю, тобто мовним повторенням того, що було сказане раніше, чи навіть фабульністю, вона містить усе, що є в теперішньому часі персонажів, те, що може бути розкрите в їхньому минулому, і те, що виявиться у майбутньому. І дуже важливо, що це стосується вже не окремої людини, окремої сім'ї, це охоплення загального. Те, що відбувається за короткий час в одній сім'ї, має заглиблення в минуле, закорінене в суспільних відносинах.

Звернімося до відомого твору „Ляльковий дім" („Нора"), в якому час дії — три дні.

Дія починається з контрасту емоційних станів, видимих і прихованих. Усе добре, причому не тільки зараз,— згодом буде ще краще (таким чином, ретроспекція, яка входить у час дії, поєднується тут з проспекцією). Герої живуть у теперішньому і сподіваються на ще краще майбутнє. У „Ляльковому домі" панує атмосфера свята, радости для дорослих і дітей (на це вказують ремарки і деталі: Нора, збуджена, весела, приходить з дарунками під ялинку в переддень Різдва). Вона сама радісна і вміє дарувати радість іншим, „відчуття щастя, щастя вже, щастя в близькому майбутньому" своїм дітям, чоловікові. „Як чудово жити і почуватися щасливою",— каже Нора.

А потім у все це несподівано вторгається тривога.

У творі існування таємниці та загроза її розкриття зумовлюють те, що всі персонажі опиняються у ситуації випробування. Усе розкривається поступово. З розмов, які ведуться, вимальовуються характеристики персонажів і постає час кожного з них. У Нори це сучасне, майбутнє і минуле, яке суворою дійсністю вривається в її дім і про яке жінка не хоче думати. Вона зосереджена на своїй сім'ї, своєму чоловікові. У Гельмера — це сучасне, в якому він живе і яким самовпевнено втішається.

А проте лінія ретроспекцій не зводиться тільки до лінії Нора — Гельмер. Вона розгалужується, з нею сполучаються ще дві лінії. Подруга Нори фру Лінне має своє минуле, до якого вона кілька разів звертається у розмові. У Крогстада своя ретроспекція, від якої залежить доля Нори, і своя проспекція.

Якась грань таємниці Нори відразу стає відомою читачеві з її розмови з приятелькою фру Лінне, що несподівано приїхала. Нора хоче похва-

---

[6] Адмони В. Генрик Ибсен и его творческий путь. Вступительная статья // Ибсен Г. Драмы. Стихотворения.— Москва, 1972.— С. 12.

литися тим, що вона не таке собі, як здається подрузі, безжурне створіннячко. Вісім років тому Нора таємно від чоловіка, щоб урятувати йому життя, позичила велику суму, потроху виплачувала борг, економлячи на своїх потребах і навіть трохи підробляючи („я почуваю себе тоді майже мужчиною“,— ці слова Нори вказують, що десь у глибині душі ця весела жінка не вдоволена своїм становищем, що вона хотіла б зайнятися відповідною для себе працею). Тепер, знаючи, що чоловік може обійняти високу посаду, вона сподівається найближчим часом звільнитися від цього тягаря позики. Ретроспекція змикається з проспекцією, але тільки на дуже короткий час.

Долі, мотиви дії постійно схрещуються, перетинаються. І все це відбувається у посиленому кризовому часі, який різко контрастує з експозицією. Персонажів лише п'ять, а яка палітра характерів, почуттів, переживань відкривається в кожного з них! Ібсен дуже стислий у своїх характеристиках персонажів. Кожне слово, інтонацію, тон, мовчання персонажа подано у змінному розвитку.

Глядачі в театрі зосереджуються на образі Нори і мало уваги приділяють Крогстаду, Лінне, Ранку. А те, якими їх зображує автор, віддзеркалюється і в головних персонажах. Крогстад дається у ретроспекції очима Нори, для якої він на тлі її чоловіка зовнішньо неприваблива, неприємна людина, і зовсім іншими очима дивиться на нього фру Лінне, якій він був колись близьким, а тепер вона щоразу розкриває в низці ситуацій якусь гарну рису Крогстада.

Від початку і в ретроспекції, і в розмовах дії окреслюються й змінюються стосунки Крогстада і фру Лінне. Подальші події й розповіді Крогстада та Лінне про їхнє минуле, розмова Нори з Крогстадом прояснюють певні важливі деталі.

Саме Крогстад є тією людиною, в якої Нора позичила свого часу гроші (коли б не те, що Гельмер, ставши директором банку, хоче звільнити Крогстада з роботи, цієї ситуації взагалі могло б не бути, бо Нора потроху виплачувала свій борг, але тепер вона є).

Крогстад постає перед нами з різними обличчями, і в кожній ситуації вони щирі. Ось він приходить до Торвальда і чує від нього неґативну відповідь. Тоді Крогстад звертається до Нори і просить заступитися за нього перед Торвальдом — не тільки заради служби, але й задля повернення певної поваги до себе як чесної людини і батька своїх дітей. Між ними відбувається одна з перших розмов, коли обоє не розуміють, що каже інший, коли кожен говорить про своє. Нора не поважає і боїться Крогстада, Крогстад неґативно висловлюється про Торвальда, бо знає його з молодих років, а Нора вимагає поваги до нього як до чесного і принципового чоловіка.

Коли у Нори відбувається розмова з Торвальдом, у якій вона, як звичайно, запобігаючи перед чоловіком, просить не звільняти Крогстада, це не лише не допомагає, а й прискорює його звільнення і дуже лякає Нору.

Друга ситуація, коли Крогстад розуміє, що замість нього Гельмер візьме на роботу фру Лінне. Наступна, коли він приходить до Нори, рішуче налаштований на боротьбу не на життя, а на смерть за своє місце. Тоді відбувається його розмова-сутичка з Норою, яка зовсім не розуміє, що їй загрожує. Крогстад намагається пояснити жінці суспільні, судові правила поведінки, та вона однаково думає іншими категоріями і боїться по-іншому.

Аналітизм композиції збережено, але не для розвитку самої зовнішньої дії, а для її поєднання з внутрішньою. Тепер важливі не стільки пояснення вчинків персонажів, скільки те, як відкриваються їхні попередні почуття, переживання, думки.

У кульмінації драми велику роль відіграють документ — Норине боргове зобов'язання, а згодом — листи Крогстада. На них покладено особливу функцію в розвитку сюжету, в розкритті характерів персонажів, у створенні соціально-історичного хронотопу. Завдяки згаданому документові відбуваються зміна настрою, поворот ситуації, розкривається щось з минулого, що змінює теперішність, дію, думки, переживання. Варто звернути увагу на поліфункціональність цього чинника. Спочатку боргове зобов'язання служить розкриттю характеру Нори. Вона позичила гроші, не знаючи, чи зможе їх повернути, бо, як видно з репліки, їй байдуже до чужих людей. Вона підробила підпис батька, керуючись законами серця і зовсім не зважаючи на закони суспільства.

Потім вексель виступає як документ, володіючи котрим Крогстад може шантажувати Нору, але він цього не планує робити, бо колись давно припустився такого, через що сам став вигнанцем у суспільстві і був змушений шукати можливости вижити. Тепер йому просто треба втриматись на посаді. Він не хоче кривдити Нору.

У душі Крогстада теж відбувається боротьба, бо він відчуває, яка Нора наївна і чиста, яка впевнена у своїй правоті, у тому, що врятувала своєму чоловікові життя. Його мучить, що він мусить так розмовляти з Норою, аби вона зрозуміла, що їй може загрожувати суд, в'язниця, а її чоловікові — втрата кар'єри, що він повинен змусити Гельмера пізнати правду про позику і підроблений підпис, щоб залишитись у банку на роботі.

І Крогстад опускає лист у скриньку Торвальда. Так для Нори почалася перша стадія тривожного очікування. Перемінна поява надії, що можна поквитатися з минулим, і втрата її, наростання тривоги, одчайдушні зусилля перешкодити чоловікові дізнатися правду. Ібсен, змальовуючи її нервозність, неприродне збудження, розкриває її бентежний неспокій, суперечливі, складні переживання й думки. Нора дуже боїться, хоч відганяє і приховує свій страх, шукає виходу, сподівається, що все минеться. Коли цей перший лист Крогстада вже лежить у поштовій скриньці, вона пробує відкрити її шпилькою, намагається відтягти розв'язку, просить чоловіка відкласти справи у свята.

Ібсен додає все нові штрихи до портретів героїв і заодно до характеристики соціально-історичного часу (жінка не має права підписати боргове зобов'язання, не має свого ключа від поштової скриньки).

Проте в очікуванні Нори є певна амбівалентність, а в сімейному становищі — подвійна гра ролей, яка випливає з її, може, не усвідомленої, але сильної потреби глибшого взаєморозуміння та щирости в сім'ї. Це надія: коли чоловік довідається, що вона вчинила так, аби врятувати йому життя, він зрозуміє, яка насправді Нора. Вона боїться хвилини, коли Гельмер про все довідається, і чекає на неї, як на якесь чудо. Далі граючи роль безтурботної жіночки, Нора багато думає і переживає. Загроза кари за підроблений підпис непокоїть її тільки тому, що це може позначитись на кар'єрі чоловіка. Нора навіть думає про самогубство, щоб урятувати його честь.

Крогстад знову входить у Норине життя, бо усвідомлює: вона може накласти на себе руки, як він сам це колись хотів зробити. Бачачи її стан, Крогстад хоче запобігти цьому, навіть вдаючись до натуралістичного опису її самогубства у крижаній воді.

Ібсен наділяє Крогстада щораз іншим виразом обличчя, іншою мовою. Він — вразливий чоловік. Тому поведінка Крогстада дається через співчуття і страждання, тобто він виступає в Ібсена як багатогранна, мінлива і глибока у своїх переживаннях людина, і в кінці твору виявляється щирість його доброти.

Розвиток сюжету подано у взаємодії з внутрішніми потребами героїв та під впливом подій сьогочасних і ретроспективних.

Ібсен оригінально поєднав долі Крогстада і Лінне. Це знову розмова-сутичка. Тут і любов, і почуття недовіри, і віра в щирість цієї жінки, і величезна радість від того, що здобув друга, відчуття щастя, якого в нього і в неї ніколи не було. Це зовсім інша життєва позиція.

Фру Лінне — характерна постать для творчости Ібсена, який увів у літературу тип норвезької жінки, що багато страждає, багато чим жертвує та водночас обстоює свою людську гідність. Лінія ретроспекції фру Лінне поглиблена і своєрідна. Її життя в минулому безрадісне. Вона пожертвувала своїм коханням, можливістю сімейного щастя з Крогстадом заради хворої матері й малих братів. Потім фру Лінне овдовіла. У неї дуже велика потреба жити повноцінно, бути активною. Це тип жінки, здатної діяти, а не тільки жертвувати собою. Тепер фру Лінне довідалася, що Крогстад овдовів і залишився з малими дітьми, і вона приїжджає сюди з надією, що в неї буде для кого і для чого жити. У цієї жінки свій ідеал сім'ї і свій ідеал щастя.

Остання дія п'єси вимагає детального аналізу. Пізно вночі Торвальд і Нора повертаються від друзів, де Нора чудово танцювала тарантелу, зачарувала всіх, і Гельмер забрав її додому, щоб у всіх залишилось якнайкраще враження. Але у скриньці в нього лежить лист. Він бере його разом з іншими і йде у свою кімнату. А Нора в цю хвилину готова позбавити себе життя. Двері кабінету відчиняються, і на порозі з'являється Гельмер з відкритим листом у руках.

„Гельмер. Норо!

Нора (голосно скрикує). А!

Гельмер. Що це? Ти знаєш, що в цьому листі?

Нора. Знаю. Пусти мене! Дай мені піти!

Гельмер (стримуючи її). Куди ти?

Нора (намагаючись вирватись). І не думай рятувати мене, Торвальде.

Гельмер (відсахнувшись). Правда! То ж правда, що він пише? Жах! Ні-ні! Неможливо, щоб це була правда.

Нора. Це правда. Я любила тебе над усе на світі.

Гельмер. Ах, іди ти з своїми дурними вивертами!

Нора (ступивши до нього). Торвальде!..

Гельмер. Нещасна... Що ти наробила?

Нора. Дай мені піти. Не можна, щоб ти відповідав за мене. Ти не повинен брати цього на себе.

Гельмер. Без комедій! (Замикає двері в передпокій на ключ). Ні з місця, доки не даси мені відповіді. Ти розумієш, що ти наробила? Відповідай! Ти розумієш?

Нора (дивиться йому в очі і говорить з застиглим обличчям). Так, тепер починаю розуміти — цілком.

Гельмер (ходить по кімнаті). О, яке страшне пробудження. Всі оці вісім років... вона, моя радість, моя гордість... була лицемірна, брехлива... гірше, гірше... злочинниця! О, яка бездонна прірва бруду, потворства! Тьху! Тьху!

Нора (мовчить; як і раніше, не відводячи погляду, дивиться на нього).

Гельмер (зупиняючись перед нею). Я повинен був передчувати, що завжди може трапитись щось подібне, повинен був передбачити це. Легковажні принципи твого батька... Мовчи! Усі його легкодумні принципи перейшли до тебе в спадок. Ні релігії, ні моралі, ні почуття обов'язку... О, як мене покарано за те, що я подивився тоді на цю справу крізь пальці. Заради тебе. І ось як ти мені віддячила.

Нора. Так, ось як.

Гельмер. Ти зруйнувала все моє щастя, занапастила все моє майбутнє. Страшно подумати! Я в руках безчесної людини. Вона може зробити зі мною, що захоче, вимагати від мене, що завгодно, наказувати мені, підганяти мене, як їй захочеться. Я писнути не посмію. І впасти в таку яму, загинути отак через легковажну жінку!

Нора. Коли мене не буде на світі, ти вільний.

Гельмер. Ах, без фокусів! І в твого батька завжди були напоготові такі фрази. Яка мені буде користь від того, що тебе не буде на світі, як ти кажеш? Анінайменшої! Він усе-таки може почати справу. А коли він це зробить, мене, певно, запідозрять у тому, що я знав про твій злочин. Певно, подумають, що за твоєю спиною стояв я сам, що це я тебе так навчив! І за все це я можу дякувати тобі! А я носив тебе на руках увесь час. Чи ти розумієш тепер, що ти мені наробила?

Нора (в холодному спокої). Так.

Гельмер. Це так неймовірно, що я просто отямитися не можу. Але ж треба якось виплутатись. Зніми шаль. Зніми, кажу тобі! Доведеться якось догодити йому. Справу треба зам'яти за всяку ціну. А щодо наших відносин, то про людей — усе мусить бути, як і було, але розуміється, це тільки про людське око. Отже, ти залишишся вдома, це річ зрозуміла. Але дітей ти не будеш виховувати. Я не можу звірити їх на тебе... О-о! І це мені доводиться говорити тій, яку я так любив і яку ще... Але цьому кінець. Тепер уже немає мови про щастя, а тільки про врятування залишків, уламків, декоруму!"[7]

Уже з перших слів цього надзвичайно напруженого діалогу, в якому говорить Торвальд і замовкає Нора, виявляється, яка безодня взаємного нерозуміння лежить між цими людьми, яка далека дійсність від того, що думала, чого чекала Нора, як мало вона знала свого чоловіка. Нора хотіла перешкодити жертві Торвальда, а він і не думає жертвувати. Він не замислюється над тим, що спонукало Нору зробити цей вчинок, грубо говорить з нею, навіть не відчуваючи того, що діється у її душі, не бачачи, яка вона скам'яніла й мовчазна. Гельмер ображає її, охоплений страхом за свою особу. Ібсен ставить героя в ситуацію, коли він, заскочений лихом, не панує над собою, цілковито виявляє свою вдачу і свою сутність.

[7] Ібсен Г. Вибране.— К., 1956.— С. 168—169.

Варто звернути увагу, як Ібсен поступово підводить до того, що з Торвальда буде зірвано маску. Нора вважала свого чоловіка бездоганним, принциповим і не допускала навіть думки, що він таким не є. Поведінка Гельмера в останній сцені, усе те, що розкрилося у його характері, для неї цілковита несподіванка. Але не для уважного читача (глядача). Окремими епізодами, репліками письменник підготовляє демаскування Гельмера вже з першої дії. Він часто говорить про свою сумлінність і доброчесність, інші герої теж уживають цих слів, але з різним підтекстом (як Крогстад, котрий добре знає Торвальда).

У розмові з Норою Торвальд розкриває причину звільнення Крогстада. Він міг би примиритися з його минулим, але не може миритися з тим, що Крогстад, шкільний товариш Гельмера, дозволяє собі звертатися до нього на „ти", коли він став директором банку. Відмінність у поглядах Нори і Торвальда тут виявляється також у тому, що Нора зі своїм розумінням людських стосунків просто не вірить у серйозність цього приводу і говорить про дріб'язковість таких міркувань, а Торвальд ображається, що Нора вважає його дріб'язковим і, щоб її „провчити", прискорює звільнення Крогстада.

Цікаво, як порушується питання модного в той час естетизму. Гельмер любить усе красиве, він мріє про гарні люстри і килими, він кохається у мистецтві, музиці, танцях, він — витончена натура. У п'єсі є епізод, коли фру Лінне плете, і Торвальд звертає її увагу на те, що це дуже неестетично — отак тримати руки і плести. Якщо вже жінка хоче щось робити, то нехай вишиває, це красивіше. Гельмеру, звичайно, і на гадку не спадає, що вона плете не заради приємности. Зрештою, і Нора, коли хоче шити, виходить в іншу кімнату, щоб Торвальд не бачив, бо це неестетично. Естетизм Гельмера прикриває його егоїстичне ставлення навіть до близьких людей.

Ще яскравіше цей егоїзм, прикритий естетизмом, виявляється у ставленні до лікаря Ранка. Ранк — єдиний близький друг родини Гельмерів. Коли Ранк довідується, що безнадійно хворий, він зачиняється у своєму помешканні й чекає смерти. Гельмер дізнається про це, і йому прикро. Але чому? Тому, що Ранк не буде до них більше приходити, а „його страждання, його самотність створювали якийсь легкий туманний фон для нашого яскравого, мов сонце, щастя" (чи не нагадує це моралі буржуа Пексніфа з твору Діккенса „Мартін Чезльвід", який особливо відчував затишок карети, коли на дорозі мерзли жебраки?). Гельмер не думає про те, що він потрібний другові, що, може, треба чимось полегшити його останні хвилини. У Ранка ж нікого, крім Гельмерів, немає. Але Торвальд з висоти свого естетизму вважає, що хвороба, розкладання, смерть — це щось неестетичне, некрасиве, таке, від чого треба звільнитись.

Випробування зачіпає усі стосунки між людьми: йде перевірка любови, розуміння обов'язку, відповідальности перед самим собою, сім'єю і суспільством. Так, у випробуванні дружби (у „Ляльковому домі" це стосунки сім'ї Гельмерів з доктором Ранком, Нори — з фру Лінне) Ібсен додає нові риси до характеристик головних персонажів, зображаючи як їхнє ставлення до друзів, так і ставлення друзів до них. Щоб уберегти Нору і Торвальда від прикрих переживань, доктор Ранк готується померти самотнім. Нора співчуває йому, але заклопотана власними проблемами. Так само не дуже цікавиться вона справами і життям фру Лінне, а фру Лін-

не вирішує звільнити подругу від обтяжливої брехні. Ібсен послідовно розвиває зміни у прагненні Лінне допомогти подрузі. Спочатку їй здається, що це треба зробити, аби Гельмер не довідався правди. Вона хоче просити Крогстада забрати листа. Але коли бачить, що відбувається у Нориній сім'ї, відчуває усю фальшивість родинної ситуації Нори. З одного боку, фру Лінне хоче оберегти Нору від трагедії, а з другого — розуміє, що правда раніше чи пізніше має розкритись і маски повинні впасти. І тому вона вибирає іншу форму допомоги Норі — тим, що робить Крогстад, посилаючи свого нового листа (це і ретро-, і проспекція).

Зосередження на собі, на власних клопотах заступає у головних персонажів обов'язок перед іншими людьми, а втрата віри у те, що сприймалось як надійне і міцне в житті (передусім любов у сім'ї), призводить до руйнації світу в їхніх очах, розриву всіх попередніх зв'язків, позбавляє можливости оцінити вагу допомоги друзів. Підлягають випробуванню не тільки окрема людина, сім'я, але й суспільство, його закони, правила і норми поведінки, їх відповідність чи невідповідність гуманності.

Різкий поворот стається, коли служниця приносить листа до Нори. У полоні панічного страху за себе і свою кар'єру Торвальд надалі грубо поводиться з дружиною:

„Служниця. Лист пані.

Гельмер. Давай сюди. (Хапає листа і зачиняє двері). Так, від нього. Ти не одержиш. Я сам прочитаю.

Нора. Прочитай.

Гельмер (біля лампи). У мене ледве духу стає. Можливо, ми вже загинули, і ти, і я... Ні, треба ж дізнатися. (Гарячково розриває конверт, пробігає очима кілька рядків, дивиться на вкладений у лист папірець і радісно вигукує) Норо! (Нора допитливо дивиться на нього) Норо... Ні, дай прочитати ще раз... Так, так, так, врятований! Норо, я врятований!

Нора. А я?

Гельмер. І ти, звичайно. Ми обоє врятовані, і ти, і я. Глянь! Він повертає тобі твоє боргове зобов'язання. Пише, що розкаюється і шкодує... що в його долі щасливий поворот... Ну, та все одно, що він там пише. Ми врятовані, Норо!.. Ні, спочатку знищити всю оцю гидоту. Подивись-но... (Кидає погляд на розписку). Ні, і дивитись не хочу. Нехай це буде як сон для мене. (Розриває на шматки і лист, і боргове зобов'язання, кидає в грубку і дивиться, як усе згоряє). Ось так. Тепер і сліду не залишилось..."[8]

Гельмер, як тільки переконався, що йому нічого не загрожує, дуже швидко від гніву переходить до спокійного тону, багато разів повторює, що пробачає Норі. Він тільки зараз звернув увагу на її стан.

Тепер Гельмер може бути ніжним знову, він уже спокійний за свою особу й може жити, як і раніше. Йому і на гадку не спадає, що Нора може мати якийсь свій погляд на справи, що він її образив. Він так легко змінює тон у зверненні до дружини тому, що, властиво, у його ставленні до неї нічого не змінилось. Він її ніколи не поважав як людину, і Нора це тепер розуміє.

Повернімось до початку твору і до ремарок — вони дуже важливі у ньому. Варто звернути увагу на перші ремарки і на те, як змінюється їх функція. У ремарках Ібсена посилюється роль речової деталі. У першій

[8] Ібсен Г. Вибране.— С. 169—170.

ремарці драми мовиться про затишну кімнату, обставлену зі смаком, хоч і недорогими меблями. Дія відбувається взимку, тож на початку постає додатковий контраст між затишком, теплом у домі, якому радіють герої, і холодом, який у розвитку дії все більше і більше проникає не так у зовнішній простір, як у внутрішній (думки Нори про можливу загибель у крижаній воді).

В Ібсена більша частина просторових об'єктів має функцію локального простору. Так, у першій дії радісна Нора починає прикрашати ялинку, та слова Торвальда про шкоду для дітей їхніх брехливих матерів убивають Норину радість. У другій дії ялинка стоїть у кутку вже обідрана, з обгорілими свічками.

У третій дії змінилась функція грубки. В її вогонь Гельмер кине листа Крогстада, не вважаючи навіть за потрібне виявити повагу до людини, котра так великодушно робить йому добро, він зі зневагою поставився до того, що Крогстад пише про себе, ба більше, він навіть не хоче глянути, скільки ж виплачувала Нора, замислитись над тим, чого це їй коштувало. Вона ж не випадково в розмові з фру Лінне кілька разів повторювала позичену суму — тисяча двісті спецій-доларів (чотири тисячі вісімсот крон). І, вочевидь, це її мучило. Торвальд не вважав за потрібне навіть показати Норі лист Крогстада, хоча він був адресований їй, а не йому.

Повернення векселя виявило духовну вищість людини, яку зневажали, над тими, хто вважав себе бездоганним, і продовжило викриття Торвальда. В інших авторів такий поворот міг би видатися фальшивим, однак в Ібсена він продовження ситуації випробування. Як тільки Торвальд переконався, що йому ніщо не загрожує, його поведінка різко змінюється: він повертається до своєї маски. Кожне слово (особливо повторення „я", „я", „я"), кожен жест у цій сцені важливі для психологічного розкриття характерів. Ситуація життєвого екстремуму оголює те, що інколи все життя приховувалось. В Ібсена, подібно як у Достоєвського, персонажі діють не за логікою початково визначеного характеру, але у згоді зі своїми потенційними рисами.

Ібсен зробив ще один крок у літературному зриванні масок. Якщо Філдінг, Діккенс, Теккерей зривали маску, яку людина свідомо носить, то Ібсен започаткував, а Б. Шоу плідно продовжив (наприклад, образ Тренча в „Будинках вдівця") те, що стане характерним для літератури XX ст.: маска може бути несвідомою. Доки життя не поставить людину в ситуацію випробування, вона не знає не тільки справжнього обличчя інших, навіть близьких людей, вона не знає й себе.

Торвальд і Нора, як виявилось, зовсім не знали одне одного. Торвальд не бачив глибини відчуттів і переживань дружини, Нора ідеалізувала чоловіка і його ставлення до неї. У звичайних обставинах Торвальд міг бути (чи здаватись?) люблячим чоловіком, порядною, принциповою людиною, однак з першою ж загрозою його репутації, його кар'єрі маска спадає, хоч Торвальд носив її, сам не знаючи, що це тільки маска.

У фінальній частині твору взаємозв'язок людини і суспільства найвиразніше проступає в розмовах-сутичках, яким належить важливе місце у формуванні структури твору. Елементи сутички виступали у розмовах драми „Ляльковий дім" від початку — правда, слабо виражені. Це розмова подруг Нори і Лінне, Крогстада і Лінне, згодом розмова Крогстада з

Норою, Нори з Гельмером, коли вона пробує делікатно заступитись за Крогстада, Нори з Ранком.

Вистачило трьох днів, щоб не тільки багато чого змінилося у житті цих людей, але щоб і вони самі стали на порозі цілковитої зміни. Оригінально, що Торвальд так легко і швидко, сказати б, навіть самовпевнено повернувся до свого попереднього „я“. Він уперше звертає увагу на те, що для Нори це були жахливі три дні (Нора підтверджує: „Я жорстоко боролась ці три дні“). Він тільки тепер побачив, що вона ніби скам'яніла, але приписує це тому, що йому треба повторювати слово „пробач“ багато разів. Тепер Торвальд підтверджує, що Нора так вчинила з любови до нього, з чим вона погоджується: „Це правда, це так“, але в цьому погодженні є заперечення попереднього „так“, бо вже втрачена любов до чоловіка і віра у нього. Торвальд багато разів повторює ці слова: „Я пробачив тобі, клянусь“ (Нора у відповідь каже: „Дякую тобі за твоє прощення“, йдучи перевдягнутись в іншу кімнату). Торвальд хвалить їхній домашній затишок і милується собою, кажучи, що він плекатиме Нору, як загнану голубку, яку врятував неушкодженою з пазурів яструба, як йому солодко усвідомлювати, що він пробачив жінці й тепер вона подвійна його власність, невід'ємний скарб. Ібсен вклав гірку іронію в цю самовпевненість, самозакоханість Торвальда. Він ходить по кімнаті, почувається чудово і трохи здивований зміною обличчя і тоном Нори. Вона терпляче вислухала ці тиради про прощення і відчула потребу тепер самій керувати розмовою.

Нора просить Гельмера сісти за стіл навпроти неї, щоб поговорити: „Ми одружені вісім років. Тобі не спадає на думку, що це ж уперше ми з тобою, чоловік з дружиною, сіли поговорити серйозно“. Вона це робить спокійно, стримано, з почуттям суму, відчуттям трагедії й конечности пережити це.

Нора розуміє тепер те, що вона жила у батька, який її дуже любив, але ставився до неї, як до дитини, до лялечки, і вона підпорядковувалась його смакам, його поглядам, а потім те саме було і в домі чоловіка. Торвальд і Нора все ще говорять різними мовами. Торвальд здивований тоном, виглядом Нори, словами і паузами у словах, він уважає, що по-старому буде керувати Норою, перевиховувати її, та Нора вже знає, що поставить перед собою інше завдання — виховувати саму себе як повноцінну людину, і тому вона піде від Торвальда. Гельмер ще кричить, що забороняє їй це, він ще не розуміє, що Нора вже інша і що вже почалось її самоусвідомлення.

Розмови-сутички завжди мають дві позиції, які перечать одна одній. Починається з'ясування основних питань:

для Торвальда:	**для Нори:**
що скажуть люди;	вона вважає, що їй це байдуже, бо знає, що саме так, а не інакше повинна зробити;
не можна нехтувати свій священний обов'язок перед чоловіком і дітьми;	Нора вважає, що в неї є також обов'язки перед собою;
Нора передусім жінка і мати;	вона насамперед повинна стати людиною, особистістю;

треба поводитись, як усі й так, як написано у книжках;	їй самій треба розібратись у всьому;
Торвальд нагадує про релігію;	Нора хоче не тільки вірити у те, що колись сказав пастор, але й перевірити, чи може це бути правдою для неї;
Торвальд висуває арґумент існування совісти, морального почуття, законів;	Нора не вважає правильними закони, коли жінка не може шанувати свого батька, який умирає, і врятувати життя своєму чоловікові;
Торвальд говорить про те, що вона не розуміє суспільства, у якому живе;	Нора: „Так, не розумію. Ось і хочу придивитись до нього. Мені треба з'ясувати собі, хто має рацію — суспільство чи я";
Торвальд уважає, що Нора божеволіє.	Нора каже, що ніколи в неї не було такого здорового глузду і такої твердої пам'яти.

Коли Нора на питання Торвальда відповідає, що вона його більше не любить, він вимагає пояснень, і вона їх дає: „Сьогодні ввечері я побачила, що ти не той, за кого я тебе мала". Нора пояснила, на яке чудо любови вона сподівалась і як повівся Торвальд: „Коли в тебе пройшов страх — не за мене, а за себе, коли небезпека минула, з тобою ніби нічого не сталося".

Спосіб постановки проблеми, який утвердив Ібсен,— діалог, часто багатошаровий, у якому кожен обстоює власні переконання, що не збігаються з позицією співрозмовника, змушуючи його пояснювати причини своїх дій, розкривати свої погляди, виявився плідним як для драматургії, так і для романістики всього XX ст. Розмови-сутички поліфункціональні, у них подається інформація, завдяки їм нагнітається напруженість, поглиблюється психологізм, розкривається багатогранність характерів і стосунків між людьми. У розмовах-сутичках дія, проблема розглядається як у соціальному, конкретно-історичному, так і в загальному плані.

Ще один зі зразків роботи діалогічної свідомости героя, подібний до того, який виступає у поліфонічному романі Ф. Достоєвського[9]. Головна розмова-сутичка відбувається в момент кульмінації конфлікту або ж постфактум, коли з'ясовуються причини, що зумовили виникнення ситуації випробування. У „Ляльковому домі" — це перша й остання розмова Нори з чоловіком, утвердження своїх життєвих принципів, індивідуальности.

У драмах і працях Ібсена найважливішим, здається, було виявити неспроможність дійсности дати людині внутрішнє задоволення, зробити її цілісною і сильною, розкрити не тільки провину однієї людини перед іншою, людини перед суспільством, але суспільства перед особистістю. Такою особистістю хоче стати Нора, такою особистістю, сильною, прекрасною жінкою намагалася стати фру Альбін, але не знайшла розуміння. Ібсен не порушує питань жіночої емансипації. У питанні звільнення жінки від загальноприйнятих правил і жорстоко накинутих їй вимог Ібсена цікавить передусім психологічний процес звільнення, а не його соціальні наслідки. І це видно, зокрема, у „Ляльковому домі". Ібсен показує,

[9] Див.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского.— Москва, 1979.

як прозріває і як хоче стати особистістю Нора, а не те, що вона буде робити в житті далі.

Звернувшись до кінцевого морального висновку щодо позитиву і неґативу у творі, можемо констатувати: неґатив Нори — трагедія втрати сім'ї, розчарування; позитив її — пізнання правди, здобуття незалежности, пошуки своєї ідентичности; позитив Лінне — Крогстада — їхнє майбутнє: праця, сім'я, щирість, любов, щедрість душі, діяльне добро, стосунки без брехні. В останньому слові Торвальда Ібсен і йому відкриває надію на прозріння.

Розмови-сутички відобразили зародження в європейському суспільстві ідей, суть яких зводилась до „права кожного на істинність судження", що руйнувало ілюзію існування цілісної монологічної життєвої правди. Виявилася множина думок, поглядів, суджень, жодне з яких не могло претендувати на абсолют, але висвітлювало істину з певного боку. Монументальна монологічна свідомість розбилась на діалогічні, поліфонічні взаємозв'язки — на багатоголосся.

Розмови-сутички є в кожному творі останнього періоду творчости Ібсена, зокрема таких, як „Привиди", „Ворог народу", „Дика качка". Це дуже вагомі й сильні твори, які не маємо права спрощувати, доносячи до сучасника.

Nonna KOPYSTIANS'KA

RETROSPECTION AS AN INNOVATIVE BREAKTHROUGH IN DRAMATURGY. HENRIK IBSEN

The article addresses those main ideologic postulates of Henrik Ibsen's creativity work related to the author's struggle for „vital truth in the art" and for „the right to uncover falsity and hypocrisy" in the community's everyday life. In the 1870s—1880s, such a vision of real life reflected a new way of thinking and of understanding both man in general and artists' tasks in the belles-lettres.

Ярема КРАВЕЦЬ

ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ І ПЕРЕКЛАДАХ ЕЖЕНА ҐІЛЬВІКА
(історичний аспект проблеми)

Французький поет і перекладач бретонець Ежен Ґільвік (Ґійєвік) — один із тих відомих французьких літераторів, які своєю перекладацькою діяльністю та літературознавчими статтями вагомо причинилися до творення світової франкомовної шевченкіани.

Народжений 5 серпня 1907 р. у бретонському Карнаку, на півночі Франції, він багато років провів в Ельзасі, де у підлітковому віці вивчив алеманський діалект, а потім і німецьку мову. У книжці „Vivre en poésie" („Життя в поезії", 1980) поет згадував: „Я постійно був бідною, нещасною і гнаною дитиною"[1]. Вже в юному віці Е. Ґільвік відкриває для себе світ поезії насамперед читанням Лафонтена, Гюґо, Ламартіна, Реверді, Клоделя, а надто Рільке і Тракля, якого перекладає з 1929 р.; майже через півстоліття, у середині вісімдесятих, Ґільвік створить чудові поетичні версії цього поета.

Власні вірші починає писати з 1923 р., віршуючи до останніх днів життя. Досягши поважного віку, поет помер 19 березня 1997 р. у Парижі, де прожив понад шістдесят літ. 1942 р., у розпал Другої світової війни, вступив разом із Полем Елюаром у ряди КПФ, у час, коли лише за саму підозру в належності до Французької комуністичної партії карали на смерть; покинув її 1980 р.— тоді через польські події стався глибокий розкол у міжнародному комуністичному таборі.

Поетична творчість Ґільвіка належала до так званої заанґажованої літератури — добірка 1938 р. „Реквієм" („Le requiem") присвячена іспанським республіканцям; „Із глини та води" („Terraque", 1942) надихана участю в русі Опору та подіями Другої світової війни; 1947 р. поет друкує добірку „Виконавче рішення" („Exécutoire"), перші вірші якої творилися у травневі дні 1945 р. Ґільвік — автор понад двадцяти поетичних добірок, у яких, як зазначає критика, звучить заклик до оновлення світу, невгамовне прагнення людини всебічно пізнати й осягнути довкілля, відповідальність поета перед людською спільнотою.

„Від своєї першої книжки Ґільвік залишається поетом, який не відмовлятиметься від дуже конкретного антологічного вивчення світу, що безперервно сповнятиме його дослівно „лаконічну" поезію — зображення скелі („Карнак", 1961) красномовно виявлятиме німу появу предметів і

---

[1] Цит. за: Guillevic Eugène // Encyclopaedia Universalis.— Paris, 1998.— P. 477.

речей на людському пейзажі думок [...] Проблематика Ґільвіка нагадує делікатну, надзвичайно точну голкотерапію, що діє на великий організм світу у тих неврологічних точках, які можуть дати скелю, камінь, птаха, хмаринку, порічку...“[2]

Ежен Ґільвік — перекладач творів українських, грузинських, німецьких, російських та угорських поетів. Українською мовою французький поет звучав, зокрема, у другому томі Терещенкової антології „Сузір'я французької поезії“ на сторінках журналу „Всесвіт“ (1976, № 5), де подано з десяток віршів Ґільвіка, що репрезентували майже всі періоди його творчости — від згаданої уже добірки „Із глини та води“ до збірки 1972 р. „Сурми і струни“ у перекладах Богдана Марцінка та Віктора Коптілова. У тому ж номері „Всесвіту“ була надрукована стаття В. Коптілова „Поезія Ежена Ґільвіка“, у якій відомий літературознавець і перекладач писав про те, що „творчість Ґільвіка — не тільки оригінальні поезії, а й переклади, зокрема „Кобзаря“ Т. Г. Шевченка — широко відома у Франції“[3].

Твори Тараса Шевченка французький поет почав перекладати у 60-ті рр. XX ст., друкуючи їх на сторінках літературного тижневика „Les Lettres françaises“ із власними передмовами, зокрема у № 1024 тижневика за 16—22 квітня 1964 р.

Шевченківський матеріал (16 віршів Кобзаря) містився під рубрикою „XII століття грузинське; XIX століття українське“[4].

У невеликій примітці до презентованих перекладів Е. Ґільвік подавав загальну інформацію про українського поета, „Кобзар“ видання 1849 р., супроводжуючи її такими словами: „Кобзар — це назва мандрівних співаків, які виконували у супроводі кобзи (українського струнного інструмента) історичні думи і народні українські пісні“[5].

І далі Е. Ґільвік писав:

„Тарас Шевченко дотепер дуже мало знаний у Франції. Ім'я великого українського поета, засновника сучасної української літератури, не згадується в новому ілюстрованому „Petit Larousse“. На щастя, можна посилатися на схвильовані сторінки, які присвятив йому Арагон у своїй книжці „Littératures Soviétiques“, опублікованій 1955 р. Саме змістом тих сторінок обмежувалися мої знання, коли запропонували мені зробити адаптований переклад доброї кількости його віршів.

Я благословляю ту пропозицію, що дала можливість мені глибше пізнати життя і творчість Шевченка.

До слова сказати, треба бути дуже холодним, мати серце черстве, реакційне, щоб відразу не пройнятися симпатією до цієї особи.

Ось прекрасна натхненна людина, яка відгукується на всі події, людина кришталева, яка цілковито віддається тій справі, якій себе присвятила,— справі звільнення України, справі народження вільної та демократичної України. Ось послідовний революціонер, життя і діяльність якого тісно пов'язані між собою [...]

---

[2] Eugène Guillevic // Dictionnaire universel des littératures: En 3 vol. / Publié sous la direction de Béatrice Didier. Presses Universitaires de France.— Paris, 1994.— Vol. 2.— P. 1529.

[3] Коптілов В. Поезія Ежена Ґільвіка // Всесвіт.— 1976.— № 5.— С. 45.

[4] Guillevic E. Avez-vous lu T. Chevtchenko / 16 poèmes (traduction et présentation de Guillevic) // Les Lettres françaises.— 1964.— 16—22 avril.— N 1024.— P. 1.

[5] Там само.

Справді його коротке життя було неймовірно насичене. В ньому горіло велике полум'я: упродовж усього життя він не втрачав ентузіазму [...] Народний поет, романтик, патріот, революціонер. Україна! Україна! Постійно Україна! Вона повсюдно присутня у віршах Шевченка своїми народними традиціями, своїми місцинами, своєю історією, своїм майбутнім. Уся творчість поета має своєю підставою історію народу, який змагається за свою незалежність. Уся його творчість є величним оспівуванням козацького героїзму. Часто вона епічна, сповнена буйности і несамовитости, битв, насильства, крови, пожеж, сліз, прокльонів, закликів. Всюди, навіть у короткій особистій ліриці, вчувається подих боротьби і страждань українського народу"[6].

Далі Ежен Ґільвік подавав глибоке розмірковування над самою сутністю шевченківської поезії, над творчим кредо цього поета, для якого неможливим було саме поняття якоїсь дистанції між ним і його народом, між ним і його словом. „Він цілковито вірить у те, ким є, у те, що думає, що робить, що пише. У цьому розумінні Шевченко — саме той „наївний" поет, про якого мріяв Ґете"[7].

Французький літературознавець кількома словами характеризував мову Шевченка, зазначаючи, що вона „проста, свіжа і нова. Вона добре надається рухові його віршів. Він поспішає — не можна гаяти часу, треба якнайшвидше дійти до мети".

„Звичайно,— зауважує французький перекладач,— цей Кобзар, цей співець-самоук, часто багатослівний, деякі з його творів видаються „старою грою". Його хиби є тими хибами, які по-різному виявлені в багатьох інших поетів того часу"[8].

„Але,— веде далі Е. Ґільвік,— Шевченко є самим собою тоді, коли повністю є собою — диким і ніжним, жорстоким і дотепним Тарасом, коли він є тим голосом, який приходить з глибини часу, від тієї землі, що втілена у ньому самому. І тоді з'являється різка поезія, хрипкий несамовитий голос, короткі фрази, несподівані відкриття та глибини, які в нього самого викликають подив. З'являється його сила, його лет. А крім того, постає в його розповідях ця своєрідна незв'язність, що наближається до снів, жахів, що походить від дуже давніх епічних поетів,— тут виявляється щось таке, що сучасна поезія намагається лише осягти".

„Отож,— закінчував своє переднє слово Ежен Ґільвік,— крім того інтересу, який викликає народний поет і революціонер, яким є Шевченко, його вірші особливо приваблюють поетичними вартостями, що ними цей „Кобзар" дає нам справжнього і великого поета"[9].

Шевченківський матеріал, який репрезентував Е. Ґільвік, друкувався на трьох сторінках французької літературної газети „Les Lettres françaises". На першій сторінці текст про Т. Шевченка з його автопортретом 1845 р. був уміщений разом із статтею про Шота Руставелі та уривками з „Витязя у тигровій шкурі" авторства Сергія Цуладзе. Продовження статті Е. Ґільвіка зайняло цілу сторінку 6, а наступна, 7 була прикрашена „Українськими пейзажами" — Шевченковими роботами 1843 р.

[6] Guillevic E. Avez-vous lu T. Chevtchenko.— P. 1.
[7] Там само.
[8] Там само.
[9] Там само.

Французький читач дістав змогу пізнати 16 поетичних текстів Кобзаря — „Заповіт“, „Ой чого ти почорніло“, „Сонце заходить, гори чорніють“, „Ликері“ (1), „Минають дні, минають ночі“, „Я не нездужаю, нівроку“, „О люди! Люди небораки!“, „Гімн черничий“, „Мені тринадцятий минало“, „Садок вишневий коло хати (Вечір)“, „Світе ясний! Світе тихий!“, „Пророк“, „Н. Костомарову“, „Мені однаково, чи буду“, „Ой три шляхи широкії“, „Перебендя“.

Репрезентація Шевченкової поезії на сторінках газети „Les Lettres françaises“ була своєрідною підготовчою роботою до наступного поважнішого українознавчого видання французькою мовою. Уже того самого року в серії „Poètes d'aujourd'hui“ видавництва „Pierre Seghers“ під номером 110 з'явилася поетична добірка, що складалася з більш як 30 Шевченкових віршів у поетичному перекладі Е. Ґільвіка.

У „Вступі“ до видання перекладач пригадував собі той подив, який викликала у нього багатогранна творчість Т. Шевченка, „що вмістилася лише в 47 років такого короткого життя“; поет згадував про те хвилювання, що сповнювало його під час роботи над французькою інтерпретацією віршів Кобзаря. Цікавими були міркування Ґільвіка про принципи, якими він керувався під час опрацьовування віршів українського поета, добре розуміючи, що неможливо передати іноземною мовою усю повноту лексичних, стилістичних та естетичних прикмет віршів Т. Шевченка. Переклади поезій Кобзаря Е. Ґільвік робив переважно у звичній для французької літератури манері — прозою, часом окремими римованими рядками і випадковим римуванням. У виданні, зініційованому „комісією ЮНЕСКО з найкращих творів світової цивілізації“, яке друкувалося внаслідок угоди, укладеної між ЮНЕСКО та урядом УРСР, містилася також стаття М. Рильського та О. Дейча про життя і діяльність Т. Шевченка. В анотації до французького видання зазначалося, що Т. Шевченко „найбільша фіґура в Україні [...] В нього є тисячі картин і малюнків, портретів, багато поетичних творів, які зробили його фундатором нової української літератури і народним співцем України. Він став видатним національним поетом своєї епохи“.

Передмова Е. Ґільвіка до цього видання варта особливої уваги як глибока студія французького поета про поетику, настроєвість, художні особливості та принципи перекладу віршів Т. Шевченка. Цікаві його міркування про значення самого перекладу для глибокого пізнання творчости іншомовного автора. У передньому слові французький поет і перекладач не порушував теми життєвого шляху Кобзаря, не робив якогось текстологічного аналізу, оскільки у виданні друкувалася вже згадана передмова „Тарас Шевченко“.

Свою розповідь про Шевченка французький автор викладав у своєрідному тезовому вигляді:

1. Тарас Шевченко дуже мало знаний у Франції. Є, правда, один приємний виняток — сторінки, які присвятив йому Арагон у книжці „Littératures Soviétiques“ (1955, Ed. Denoël).

2. Шевченко, художник і письменник, жив для незалежности демократичної України і для цього він діяв як послідовний революціонер, брав участь у патріотичних організаціях і рухах. Він пізнав в'язницю, заслання, політичний нагляд, заборону писати і малювати. Як багато інших поетів свого часу, виступав в історії поетом і героєм, чи, може, радше героєм-поетом.

3. Україна, завжди Україна! Вона присутня у віршах Шевченка так само, як і в його думках. Присутня фізично своєю територією, рівниною, Дніпром із його островами, порогами; присутня своїми народними традиціями, історією, нинішнім днем.

4. Він бажає бачити Україну незалежною, кличе народ об'єднатися, боротися. Він знав, що свободу не дарують, що народ повинен її завоювати. Він любить цей народ, який є його надією.

5. Кріпак, самоук, „кобзар". Отже, наївний, примітивний співець. Поет дуже далекий від нас, і особливо, відмінний. Безперечно, Шевченко позначений своїм часом; його естетика — естетика його часу.

Наступний досить обширний розділ Е. Ґільвік присвячував перекладознавчим проблемам, пов'язаним із роботою над віршами Т. Шевченка. Вважаємо доцільним виокремити найважливіші думки автора передмови, деякі інші міркування поета-перекладача подамо наприкінці цієї статті:

„Те, що я говорю про поезію Шевченка, я вивчив, його перекладаючи. Гадаю, що нема кращого способу пізнати поета, як його перекладати. Навіть тоді (а саме такий мій випадок), коли поет-перекладач не знає мови перекладеного поета. Мій досвід поєднується тут із досвідом інших сучасних поетів: можна чесно (а поетичну чесність не треба сплутувати з чесністю... лінґвістичною) перекладати поета, не знаючи його мови, з тією умовою, що це твориться симбіозом із шанувальником поезії, який знає обидві мови, єдиний перекладач у двох особах — він іде навпомацки, просувається вперед — слово за словом, вірш за віршем, образ за образом.

Як перекладати Шевченка? Перекладати — означає шукати еквівалент якнайближчий до ориґіналу. Слід якнайменше втрачати, однак фатально не можна всього зберегти. Мені здається, що тим найважливішим, що треба було зберегти, крім розповідного змісту віршів, який можна було передати прозою, були тон тих віршів і їх рух".

І далі перекладач пояснював, що означав для нього тон Шевченкових поезій (первинний, наївний характер, їх повнота, нюанси різкости, ніжности, меланхолії, загалом колористика всіх тих мрій-поем та їх рух — несподівана зміна ритму, метрики, сповільнення або прискорення вірша). „Мені видалося, що треба бігти, танцювати разом із ним",— зазначає Е. Ґільвік[10].

Останні сторінки цих зауваг французького поета можна вважати справжньою перекладацькою студією-роздумом про те, як належить підходити до інтерпретації Шевченкових віршів французькою мовою.

На завершення свого переднього слова Ежен Ґільвік інформував читача про те, що твори Шевченка повністю або частково перекладені російською, польською, чеською, угорською, німецькою та англійською мовами і „мають право на французьку аудиторію. Нехай цей переклад посприяє їх пізнанню". Останній абзац передмови адресувався історикові і письменникові — шевченкознавцеві Владиславові Пельцу, який, за свідченням Е. Ґільвіка, давав йому цінні поради під час написання передмови та перекладання віршів, допомагав поетові „розшифровувати" Кобза-

---

[10] Guillevic E. Préface // Tarass Chevtchenko par Maxime Rilsky et Alexandre Deitch / Préface, traduction et choix de texte de Guillevic. Editions Pierre Seghers. Poètes d'aujourd'hui.— Paris, 1964.— P. 24—25.

ревий текст, проникати в незрозумілі для нього реалії Шевченкового вірша: „Я дуже скористав із його зауважень та порад. Висловлюю йому тут свою вдячність“[11].

Добірка, яку запропонував Е. Ґільвік, того ж року була доповнена ще одним французьким виданням: з'явилася Шевченкова повість „Художник“ з уривками його ж „Щоденника“ у перекладах Жаклін Ляфон та Ежена Ґільвіка. Ці переклади були плодом своєрідної співпраці кількох організацій та осіб, зокрема Української національної комісії при ЮНЕСКО, яка здійснювала добір текстів Т. Шевченка і готувала їх дослівний французький переклад.

Подвижницька праця Е. Ґільвіка дістала високу оцінку у французькій та українській літературній критиці. Вже 11 червня 1964 р. у газеті „L'Humanité“ друкується стаття-рецензія „Вигнання поетів“ („L'exil des poètes“) Андре Стіля, який вів у цьому виданні свою постійну рубрику „Les Livres et la vie“[12].

Стаття А. Стіля присвячувалася поетам-вигнанцям різних літератур — кубинцеві Ніколасу Гільєну, гаїтанцю Рене Депестру, поетові Сен-Жонові Персу, іспанцеві Рафаелю Альберті та туркові Нізему Хікмету. „Ніщо не може перешкодити голосові поетів, щоб їх почули, і все менше й менше залишається для них заборонених теренів“,— зазначав А. Стіль[13]. І далі французький письменник подавав вислів Арманда Монхо з передмови до антології італійської поезії про значення „літературного перекладу“ як одного з найважливіших діянь людського духу. „Літературний переклад дуже часто наближається до, власне кажучи, творчої діяльности“[14]. Саме така творча атмосфера характеризує і „те прочитання творів великого українського поета Тараса Шевченка, яке дає нам Ґільвік“[15]. Додавши, що український поет є „засновником сучасної української літератури“, А. Стіль зауважував, що сьогодні твори Кобзаря „сягають у Радянському Союзі накладу понад двадцять мільйонів примірників“. Свою статтю французький письменник закінчував такими словами: „Не випадково цей високий голос також здіймався упродовж довгих років „на тій землі вигнання“: із царської каторги, із Санкт-Петербурга він звучав тими словами, які Альберті знайшов для того, щоб говорити про свою батьківщину: „Моя мати, моя Україно...“[16]

Повідомлення про те, що „у дні святкування 150-річчя від дня народження Т. Шевченка газета „Летр франсез“ надрукувала шістнадцять віршів у перекладі Е. Ґійєвіка“, було вміщене у розділі „Хроніка“ журналу „Всесвіт“ № 8 за 1964 р.

У повідомленні зазначалося: „До них подана невелика передмова, в якій Гійєвік пише, що, вивчаючи життя і творчість великого Кобзаря, він бачив перед собою „чудесну людину, палку, пристрасну, кришталево чисту, беззастережно віддану справі, якій вона присвятила все своє життя —

---

[11] Guillevic E. Préface.— P. 28.
[12] Stile A. L'exil des poètes // L'Humanité.— 1964.— 11 juin.— N 6156.— P. 8.
[13] Там само.
[14] Там само.
[15] Там само.
[16] Там само.

справі визволення України..." Е. Гійєвік називає Шевченка „народним поетом, романтиком, патріотом, братом Петефі і Міцкевича"[17].

Того ж місяця інтерв'ю із французьким перекладачем поміщає газета „Les Nouvelles de Moscou" („Московські новини")[18]. У статті Валерії Владикіної, спецкора газети, йшлося про низку урочистостей, присвячених 150-річчю від народження Т. Шевченка, наприкінці травня 1964 р. Серед учасників дводенного форуму, які прибули із усіх республік колишнього СРСР та 19 закордонних країн, був і „відомий французький поет Ежен Ґільвік". Проінформувавши читачів газети про видання у Парижі добірки віршів Шевченка у перекладі Ґільвіка, авторка статті подала коротку репліку зі своєї розмови із французьким перекладачем: „Я переклав 3000 рядків Шевченка, зокрема „Заповіт", „Сон", „Гайдамаки". Це була людина кришталева, чудовий поет, сучасний поет, спрямований у майбутнє"[19].

В одному з березневих номерів „Літературної України" вже за 1966 р. містилася стаття Г. Кочура „З французької Шевченкіани", у якій автор поряд із двома вже знаними для нас виданнями розповідав і про франкомовний збірник „Тарас Шевченко" за редакцією А. Жуковського та шевченкознавчу працю науковця-славіста Марі Шерер із журналу „Revue des études slaves" (1965, N 44)[20]. У № 3 „Всесвіту" за 1975 р. надруковано статтю „Шевченко французькою мовою", в якій її авторка Ірина Луньєвич приділяла певну увагу і перекладам Ежена Ґільвіка, поета, який „у 1964 році відвідав Київ, був учасником ювілейних свят з нагоди 150-річчя від дня народження Шевченка і, повернувшись на батьківщину, завершив свою працю над збіркою перекладів вибраних поезій Кобзаря"[21].

Ірина Луньєвич робила короткий екскурс в історію перекладання творів Т. Шевченка французькою мовою, розповідаючи про шевченкознавчі зацікавлення французьких славістів А. Авріля та Е. Дюрана, автора ґрунтовної статті про життя Шевченка, вміщеної у журналі „Revue des deux mondes", згадавши також і про „окремі французькі переклади з Шевченка у періодичних виданнях Парижа, Брюсселя й Праги наприкінці XIX ст."[22]

Зазначаючи актуальність паризької добірки „Тарас Шевченко" у перекладі Е. Ґільвіка, особливо у зв'язку з тим, що „розкидані по різних періодичних виданнях, французькі переклади окремих творів Т. Г. Шевченка [...] стали практично недоступними сучасному французькому читачеві", авторка статті наголошувала на тому, що рецензована збірка є „першим поетичним, науково прокоментованим і художньо гарно оформленим французьким збірником вибраних творів нашого великого поета"[23].

---

[17] Хроніка [Франція] // Всесвіт.— 1964.— № 8.— С. 134.

[18] Vladykina V. Hommages a Chevtchenko // Les Nouvelles de Moscou.— 1964.— 13 juin.— N 24.

[19] Там само.

[20] Кочур Г. З французької Шевченкіани // Літературна Україна.— 1966.— 8 берез.— № 9.— С. 3.

[21] Луньєвич І. Шевченко французькою мовою // Всесвіт.— 1975.— № 3.— С. 195—197.

[22] Там само.— С. 196.

[23] Там само.

Ознайомивши читачів „Всесвіту" із структурою добірки, а також наголосивши на вартості хронологічної синоптичної таблиці, вміщеної на початку видання, І. Луньєвич перейшла до міркувань Е. Ґільвіка щодо принципів перекладу французькою мовою віршів Т. Шевченка. Авторка статті вказала на деякі хиби перекладів Е. Ґільвіка (скажімо, використання білого вірша, непридатного для відтворення музичности творів Кобзаря), хоча підкреслювала, що французькому перекладачеві „у багатьох випадках пощастило передати художньо-образну систему, емоційну наснагу Шевченкового вірша, його грізних та героїчних інтонацій". Рецензентка особливо виокремлювала майстерність, з якою перекладач зумів відтворити образ Прометея з поеми „Кавказ" та сатиричну силу вірша „Гімн чернечий", „перекладений текст якого набрав пісенної мелодійності"[24].

Крім зазначених шевченкознавчих видань Е. Ґільвікові належать також і літературознавчі статті про Тараса Шевченка у корп. 5 „Encyclopediae Universalis" (Париж, 1989)[25], що була вміщена під назвою „Шевченко (Тарас Григорович) 1814—1861", та, правдоподібно, невелика словникова стаття про Т. Шевченка у „Le Grand Larousse Universel" (Париж, 1994)[26], що з'явилася вже по смерті поета-перекладача.

Енциклопедичну статтю (з підрозділами „Україна та її земля", „Епічний оповідач", „Поет наївний і революційний") Е. Ґільвік розпочинав короткою і доволі ориґінальною анотацією: „Кобзар", добірка поезій Шевченка, з'являється 1840 р., того ж року, що й „Герой нашого часу" Лермонтова. Скільки відмінного і скільки спільного між цими двома книжками! Зауважмо, що назва твору Лермонтова надається для того, щоб так назвати самого Шевченка, бо він є і героєм, і оповісником свого часу, як і його сучасники, про яких він згадує,— Міцкевич, Петефі"[27].

Подаючи у перших абзацах статті загальновідомі факти з життя українського поета, французький автор дивувався з великої кількости творів Т. Шевченка, написаних, незважаючи на його активну мистецьку діяльність, у роки, проведені на засланні. Е. Ґільвік акцентував увагу на тому, що кожний твір Т. Шевченка мав своє коріння в історії його народу, який вів постійну боротьбу за незалежність — з польськими королями, турецькими султанами і російськими царями. Вся творчість поета є „уславленням героїзму козаків", зазначав французький науковець.

Далі Е. Ґільвік звертав увагу на епічний характер творів Т. Шевченка — не лише творів великих обсягом (наприклад, „Гайдамаки"), але й менших („Гамалія" тощо). „Так само, як і творці епічних поем, Т. Шевченко використовував історичні розповіді, народні перекази, леґенди, поеми, що передавалися з уст в уста кобзарями [...] Наш поет все це переплавив у вогні свого горна, могутнього горна, яким був цей добрий, чутливий, сентиментальний, неспокійний, гарячий чоловік — такий ніжний зі своїми друзями і побратимами у боротьбі, який інколи почувався самотнім і втомленим, але ніколи не відмовлявся від боротьби"[28].

---

[24] Луньєвич І. Шевченко французькою мовою.— С. 197.

[25] Guillevic E. Chevtchenko (Taras Grigoriévitch) 1814—1861// Encyclopaedia Universalis.— Paris, 1989.— Corp. 5.— P. 452—453.

[26] Guillevic E. Chevtchenko // Le Grand Larousse Universel.— Paris, 1994.

[27] Guillevic E. Chevtchenko (Taras Grigoriévitch)...— P. 452.

[28] Там само.

У розділі „Поет наївний і революційний“ Е. Ґільвік подає французькому читачеві образ поета-бунтівника, людини дії: „оповідання поета, згадки, заклики до дій, рекомендації, звіряння, його поеми є пробудженими мріями“[29].

Автор наголосив на найважливіших мотивах у творчості Т. Шевченка, які дають змогу проводити аналогію з творчістю В. Гюґо („його Бог є радше Богом В. Гюґо“), віршами А. де Віньї (на відміну від французького поета, у Т. Шевченка „нема жодної відстані між ним та його народом, між ним та його словом“), естетичними пошуками Й.-В. Ґете („Він щиро вірить у те, чим він є, у те, що він думає. Щодо цього, Шевченко є той „наївний поет, про якого мріяв Ґете“). Тарас Шевченко, зазначає французький дослідник, може видатися поетом доволі далеким французькому читачеві, дуже від нього відмінним; не все для нас зрозуміле, не кожна його думка для нас осяжна. Але залишається той нестримно-ніжний Тарас з голосом, який лине з глибин часу, з тієї землі, що втілилася в ньому. „А звідси,— провадить далі Е. Ґільвік,— хрипкий і запальний акцент, ті ракурси, несподіване відкриття глибин, з яких він сам дивується. Він має свій запал, свій порив, у його розповідях бачимо і той своєрідний брак зв'язку, що йде від сновидінь, від жахів, властивих дуже давнім епічним поемам, у яких виявляється щось таке, що намагається показати сучасна поезія“[30].

Щодо згаданої нами посмертної статті Е. Ґільвіка у „Le Grand Larousse Universel, 1994“, то в ній, згідно з вимогою лаконічного викладу матеріалу, містилася інформація про звільнення майбутнього поета з кріпацтва, „його перші поеми („Кобзар“, „Гайдамаки“), в яких крізь народно-сентиментальні спогади про Україну та її минувшину вже пробивається соціальна критика“[31]. У статті мовилося про ті твори Кобзаря, які з'явилися внаслідок зіткнення поета із суспільно-економічною реальністю („Сон“, „Наймичка“, „Кавказ“). Деякі з них, зазначалося у статті, закликали слов'янські народи до бунту („Єретик“, „Заповіт“). Містилася також інформація про участь Т. Шевченка у Кирило-Мефодіївському товаристві, його арешт і заслання в Орську, а далі в Новопетровську фортеці, де, всупереч забороні, український поет не переставав писати, опрацьовуючи, зокрема, автобіографічні оповідання: „Діставши 1857 р. амністію, Шевченко з підірваним здоров'ям повернувся в демократичний табір, оспівуючи його мучеників („Неофіт“, 1857), проповідуючи скасування кріпацтва і радісне майбутнє“[32]. Зазначивши, що Т. Шевченко відомий як батько української національної літератури, Е. Ґільвік одним штрихом згадав і мистецьку діяльність Кобзаря: „Шевченко-художник дав особливий доказ великої майстерности своїх рисунків і ґравюр, у яких лаконічне художнє втілення поєднується з глибиною спостережливости“[33].

Можна без жодного сумніву ствердити, що Ґільвікові переклади творів Кобзаря, його літературознавчі статті про поета — неординарна сторінка франкомовного прочитання творчости Т. Шевченка. На жаль, склалося так, що ці переклади тривалий час не знаходили свого визнання у

[29] Guillevic E. Chevtchenko (Taras Grigoriévitch)...— P. 453.
[30] Там само.
[31] Guillevic E. Chevtchenko.
[32] Там само.
[33] Там само.

шевченкознавчих працях і виданнях української діаспори Франції: це, можливо, пояснювалося і тим, що Е. Ґільвік сприймався нею як поет-комуніст, чиї ідеологічні уподобання були далекі від її переконань.

Становище змінилося 2000 р., коли у Бельгії та в Україні один за одним з'явилися друком два антологічні франкомовні видання із шевченкознавчими розділами. Е. Ґільвік у т. 11-а бельгійського видання „Partimoine littéraire européen"[34] був представлений перекладами уривків із „Причинної" та „Кавказу", віршем „Чи не покинуть нам, небого", взятими з паризького видання 1964 р. Ці переклади друкувалися поряд з деякими іншими Шевченковими творами у перекладі Едіти Шерер, Калени Угрин, принцеси Оксани де Токарі та Шарля Тіяка, Фернана Мазада і Марії-Франса Жакамона („Іван Підкова", „Заповіт", „Мені однаково, чи буду", „Садок вишневий коло хати (Вечір)", „Марія" (уривок). Зазначені тексти передруковувалися з попередніх паризьких шевченкознавчих видань 20—60-х рр. XX ст.

Що ж до „Anthologie de la littérature ukrainienne du XIe au XXe siècle", виданої НТШ у Європі[35], то Е. Ґільвікові у розділі „Тарас Шевченко"[36] належали повні переклади поем „Кавказ", „Причинна" та „Гамалія", віршів „Чи не покинуть нам, небого", „Лілеї" з уже знаної нам паризької серії „Poètes d'aujourd' hui" (вид. „Pierre Seghers").

Переклади Е. Ґільвіка в антологічному виданні, підготовленому НТШ, репрезентували франкомовному читачеві поетичну творчість Кобзаря разом із низкою вже друкованих у 20—80-х рр. XIX ст. у Франції та Канаді інтерпретацій таких творів Т. Шевченка, як „Садок вишневий коло хати (Вечір)" (пер. Ф. Мазад), „Іван Підкова" (пер. Е. Шерер), „Заповіт" (пер. К. Угрин), „Марія", „І мертвим, і живим, і ненарожденним..." (уривки) (пер. М.-Ф. Жакамон), „Єретик" (пер. С. Борщак та Рене Мартель), „І широкую долину..." (пер. Ф. Мазад), „Наймичка" (уривок) (пер. М.-Ф. Жакамон), „Доля" (пер. М. Маслова), „Сон" (уривок) (пер. М. Шерер), „Ти не лукавила зі мною..." (пер. М. Маслова), „Неофіти" (уривок) (пер. М. Кузан), „Минають дні, минають ночі" (пер. М. Маслова) та „Мені однаково..." (пер. принцеса Оксана де Токарі та Ш. Тіяк)[37].

Через майже п'ятнадцять років після появи паризького видання поезій Т. Шевченка 1964 р. у київському видавництві „Дніпро" з'являється гарно ілюстроване роботами Кобзаря двомовне видання його поезій[38]. Видання стало своєрідним доповненням до перекладеної добірки Е. Ґільвіка, репрезентуючи франкомовному читачеві близько 40 творів Т. Шевченка, з яких понад двадцять віршів уперше зазвучали французькою мовою в інтерпретації групи київських перекладачів. Видання містило і переклади Анрі Абріля, який уже мав за собою франкомовне прочитання поезій Лесі Українки, Івана Франка та Павла Тичини.

---

[34] Chevtchenko. 1814—1861 // Patrimoine littéraire européen. t. 11a. Renaissances nationales et conscience universelle. 1832—1885. Romantismes triomphants. Anthologie en langue française sous la direction de Jean-Claude Polet. De Boeck Université.— Bruxelles, 2000.— P. 500—510.

[35] Anthologie de la littérature ukrainienne du XIe au XXe siècle / Société Scientifique Ševčenko en Europe.— Paris; Kyïv, 2004.

[36] Taras Chevtchenko (1814—1861) // Anthologie de la littérature ukrainienne...— P. 169—210.

[37] Там само.

[38] Тарас Шевченко. Вибрані твори. Tarass Chevtchenko. Oeuvres choisies.— К., 1978.

Обидва видання — Ґільвікове та двомовне київське, доповнені ще й двома згаданими антологічними виданнями,— творять широку панораму поетичної творчости великого українського поета, суттєво доповнюючи те, що фраґментарно з'являлося на сторінках франкомовних літературознавчих журналів ще з 80-х рр. XIX ст.

ДОДАТОК

Ежен Ґільвік. Як перекладати Тараса Шевченка?

Яке віршування прийняти, щоб зберегти і тон, і рух? Французька мова не дає можливости зберегти ритм, що базується на чергуванні наголошених і ненаголошених голосних. Мені видалося доречним відмовитися від вільного вірша, тобто несилабічного, надто „інтелектуального", несумісного з плином розповіді та співу, який узагалі-то мають вірші з тим романтичним співом, що твориться так само і для форми, з української народної поезії. Я не думав і над тим, щоб зберегти римування. Римувати можна завжди, але щоразу це завдаватиме шкоди іншій стороні; а тут менше, безперечно, літературній правді, як рухові, природності віршів. Для того, щоб римувати, відходячи від вірности текстові, треба було б здійснювати багато змін, інверсій, зупинок, погодитися на втрати тощо [...] а також буде загублена природність вірша!

Отож я вибрав силабічний, неримований вірш, так званий білий вірш з різною метрикою, щоб таким чином бути якнайближче до темпу українського ориґіналу; з цією метою я змінював метрику всередині одного і того самого вірша, оскільки Шевченко часто переходить від короткого вірша до вірша довшого і, навпаки, для строф різної величини інколи для кількох віршів, інколи для двох навіть віршів. Найчастіше я використовував вірш шестистопний, а особливо восьмистопний, інколи семистопний, вірш нерівний, а також десяти- і дванадцятистопний для переважно уривків поважних, зібраних. Народні пісні, якими надихався Шевченко, часто-густо восьми- і десятистопні, або ж наголошені. Я уникав збігу голосних (hiatus), однак їх не нехтував, коли вони вживалися для того, щоб надати віршеві сили [...] або ж тоді, коли неможливо було їх уникнути.

Якнайретельніше я перекладав вірш віршем або ж дуже обмежену групу віршів групою віршів (що орієнтувало мене на ту метрику, яку слід використовувати). Однак французька мова, яка не має деклінації, потребує більше звуків, аніж мова українська, для того, щоб сказати ту саму річ; таким чином, найчастіше перекладені вірші містять більше рядків, аніж ориґінал, а звідси можливість невживання рими.

Що ж до перекладу суто українських термінів, то тут я завагався. Я зберіг, скажімо, такі слова, як „кобза" і „кобзар", „січ" (запорізька), однак не залишив „курган" (могила), хоча це слово і числиться у словнику Littré. Я подумав, що треба зберігати чужомовні слова, які знані освіченому читачеві або ж не мають еквівалента, як-от кобза (це не віола, хоча і подібна до неї). Я дуже мало давав приміток, за винятком кількох історичних та географічних назв, бо йшлося про те, щоб дозволити пізнати Шевченка, а отже, переклад повинен передати поетичний еквівалент віршів Шевченка, а не пропонувати документ тогочасної історії.

Слід сказати ще кілька слів про добір віршів. Ураховуючи надану кількість сторінок, не можна було вибирати такі довгі поеми, як „Гайдамаки". Здавалося, що краще було віддати перевагу різним текстам. Ось чому вибрано кілька поем середнього розміру — „Гамалія", „Невольник", „Кавказ", такого ж звучання, як і довші поеми. А щодо решти, були вибрані вірші різної довжини; таким чином, тут репрезентовані різні типи віршів — вірші „байронічні", розповіді, балади, звернення, звинувачення, медитації, елегії, пісні тощо...

Що ж до класифікації віршів, то видавалося зручнішим спочатку помістити вірші, які (очевидно) найближчі для сьогоднішнього французького читача, залишивши наостанок інші вірші, які є довшими розповідями.

А проте хронологічний порядок віршів встановити легко, бо після кожного з них вказана дата його написання.

Guillevic E. Tarass Chevtchenko // Tarass Chevtchenko par Maxime Rilsky...— P. 25—27.

Yarema KRAVETS

TARAS SHEVCHENKO'S POETRY IN THE LITERARY RESEARCH AND TRANSLATIONS BY EUGENE GUILLEVIC
(a historical aspect of the issue)

Eugene Guillevic, a French poet and translator, is one of those French men-of letters who significantly contributed to the creation of French Shevchenkiana. The French poet began to translate the Shevchenko's poetry in the 1960s and published them in the literary weekly „Les lettres françaises" with his own forewords. The presentation of Shevchenko's poetry in this magazine was an original preparatory work of the translator, which appeared in the next French publication (published printed in 1964 in the Paris-based publishing house „Pierre Seghers") containing over Shevchenko's 30 verses translated by E. Guillevic. His foreword deserves a special attention as an original study on poetics, mood, and artistic features and principles of translation of T. Shevchenko's verses.

Apart from these publications, E. Guillevic has authored a large literary study on Taras Shevchenko in the French „Encyclopediae Universalis" (1989). A selfless work of E. Guillevic in the popularization of T. Shevchenko in French-speaking countries has obtained a due recognition of French and Ukrainian literary critics.

Людмила ПОПОВИЧ

ІВАН ФРАНКО І СЕРБСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Творчість та діяльність Івана Франка у сфері українсько-сербських зв'язків можна розглядати в кількох аспектах. Зокрема, це:

— Франкові дослідження та переклад сербських народних пісень;

— переклад сербської прози;

— рецепція творчости Франка в Сербії.

Українські дослідники, передусім Марк Гольберг і Михайло Гуць, присвятили цим питанням окремі студії, а монографія Гольберга „Іван Франко та українсько-сербські культурні зв'язки" (1991) узагальнила найважливіші висновки згаданих досліджень. У працях цих науковців усебічно розглянуто питання про зацікавлення Франка балканськими подіями 1870—1890-х рр., його глибоке знання сербської народної пісні, яку він перекладав* та досліджував[1].

У цій статті спробуємо висвітлити недостатньо, на нашу думку, досліджені переклади Франка з сербської прози[2], паралелі у творчості Франка і сучасних йому сербських літераторів, які поки що не привертали уваги науковців, а також питання про рецепцію творчости Франка в Сербії.

Франко двічі звертався до „малої сербської прози", переклавши оповідання маловідомого чорногорського письменника Луки Йововича „Гайдуки" (1898) та новелу провідного представника сербського психологічного реалізму Лази Лазаревича „Біля криниці" (1905). Якщо в першому випадку Франка привабив цікавий фактаж, позаяк йдеться про боротьбу гайдуків, яких він ототожнював з українськими опришками[3], за свободу і

---

* І. Франко переклав 13 сербських народних пісень: „Мајка светога Петра", „Највећи гријеси", „Неблагодарни син", „Ђакон Стефан и два анђела", „Љуба богатога Гавана", „Невјера Љубе Грујичине", „Јунак вилу устријели", „Љуба змаја огњенога", „Пређа и цар", „Како се Христос крстио", „Ропство Јанковић Стојана". До цих перекладів дослідники зачислюють два недовершені: „Краљевић Змај", „Како је Југ Богдан продао своју жену".

[1] Про наукове дослідження Франком сербської народної поезії див.: Гуц М. В. И. Ј. Франко и српска народна песма // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. (Београд).— 1964.— Св. 3—4.— С. 211—226; Гольберг М. Я. Іван Франко та українсько-сербські культурні зв'язки.— Львів, 1991.— С. 78—138.

[2] Див., зокрема: Гольберг М. Я. Іван Франко та українсько-сербські культурні зв'язки.— С. 67—78.

[3] У передмові до перекладу болгарських гайдуцьких пісень в альманасі „Зерна" (1888) Франко порівнює гайдуків з опришками, див.: Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К.,

незалежність південних слов'ян, то друге оповідання, на нашу думку, потребує особливого тлумачення, відмінного від того, яке наводить у своїй монографії М. Гольберг, такого, яке б могло пролити світло на мистецьку лабораторію самого Франка, дати ключ до розуміння „таємних кодів" його малої прози.

Передусім треба дещо сказати про постать сербського письменника Лази Лазаревича (1851—1890). Один з найвідоміших представників сербського реалізму, лікар-психіатр Лаза Лазаревич помер від туберкульозу в сорокалітньому віці, полишивши за собою дев'ять оповідань і кілька наукових статей з галузі неврології та психіатрії. Кожне з дев'яти оповідань стало зразком неперевершеної майстерности як з погляду новаторського на той час у сербській літературі підходу до опису внутрішнього світу героїв — своєрідного психологічного аналізу, який межує з професійним, так і з точки зору досконалої стилістики. „Його речення відзначається еластичністю та елеґантністю, порівняння цікаві, часто трохи незвичні й дотепні. Де б ви не знайшли уривок прози Лазаревича, одразу впізнаєте його по деяких стилістичних рисах, тільки йому притаманних у цілій сербській літературі. Його називали сербським Тургенєвим",— зазначає відомий дослідник творчости Лази Лазаревича Предраг Протич[4].

У студентські роки Лаза Лазаревич, навчаючись у Белграді, потрапляє під вплив радикальних соціалістичних ідей Светозара Марковича, поборника „революції на Балканському півострові, революції, яка б завершилася знищенням усіх держав, що перешкоджають об'єднанню їх народів як вільних людей і рівноправних трудівників у спілку общин, жупаній, держав..."[5] Франко був обізнаний з працями сербського соціаліста, в його бібліотеці зберігався примірник найвідомішої праці С. Марковича „Србија на Истоку — Що робити Сербії між балканськими слов'янами?" у перекладі Ф. Василевського (псевдонім Софрон Круть)[6]. Маркович у другому розділі „Сербії на Сході" докладно розглядає життя сербської селянської задруги, в якій він убачав основну рушійну силу революційних подій на Балканах, а також ідеальну одиницю майбутнього врядування життя вільних селян. Перекладене оповідання Лазаревича „Біля криниці", присвячене саме опису життя в селянській задрузі. У перекладі додано підзаголовок „З життя сербської задруги", що, на думку Гольберга, недвозначно вказує на мотив звернення Франка власне до цього твору: „Очевидно, саме тим, що в творах Лазаревича відчувається вплив ідей Марковича, можна пояснити зацікавлення Франка оповіданням „Біля криниці"[7].

Проте в цьому разі не береться до уваги факт, що Лазаревич дуже швидко пориває з соціалістичним рухом. Після невдалих студентських

1977.— Т. 10.— С. 74 (далі, покликаючись на це видання, в дужках вказуємо том і сторінку). За словами М. Гольберга, „ця аналогія між опришками і гайдуками в його устах є знаменною, бо до теми опришківства він звертався протягом всієї творчості і як поет, і як учений" (Гольберг М. Я. Іван Франко та українсько-сербські культурні зв'язки.— С. 70).

[4] Протић П. Предговор // Лазаревић Л. Приповетке.— Београд, 2001.

[5] Марковић С. О Србији и српској књижевности / Приредио Д. Вученов.— Београд, 1957.— С. 178.

[6] Цей рукопис зберігається в архіві Франка, див.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 3112.

[7] Гольберг М. Я. Іван Франко та українсько-сербські культурні зв'язки.— С. 73.

протестів проти втручання голови уряду Радивоя Милойковича в університетські справи в 1871 р. Лазаревичу відмовили в раніше виділеній державній стипендії для студій медицини в Берліні. Через рік йому повертають право на стипендію, і він від'їжджає на навчання до Берліна[8]. По поверненні назавжди відходить від колишніх ідеалів, стає особистим лікарем та приятелем згаданого, тепер уже колишнього голови уряду, а пізніше й особистим лікарем сербського короля.

Як це часто буває з колишніми сподвижниками, Лазаревич у своїх творах постійно критикує, навіть висміює ідеї Светозара Марковича. Так, „нова людина" — символічний образ соціаліста або радикала, що в тодішній Сербії часто ототожнювалось, у творах Лазаревича подається в іронічному ключі, з відкритим неприйняттям її ідеалів. Саме на такому неприйнятті оперта думка сербських літературних критиків, які, починаючи з XIX ст., убачали в Лазаревичу прихильника патріархального укладу сербського суспільства, що у зверненні до традиційних цінностей бачив єдиний вихід з важкої дійсности, якої був свідомий[9].

Проте такий погляд, що набув з легкої руки сербського критика початку XX ст. Йована Скерлича, дещо спростовує у своїй передмові до видання оповідань Лазаревича 1988 р. відомий сербський літературознавець Предраг Протич. Зокрема, він висловлює думку про те, що типовим для талановитого письменника, який критикує світ з консервативних позицій, є те, що він каже одне, а пише зовсім інше. Тобто Протич твердить, що Лазаревич невільно розкрив суть змальовуваного ним патріархального світу й описав його зовсім іншим, ніж хотів. У цьому світі антагонізм між індивідуальністю і патріархальною сім'єю завжди вирішується на користь сім'ї.

П. Протич говорить про невільний, ненавмисний ефект достовірности зображуваної дійсности у творчості Лазаревича, а ми спробуємо поставити питання, чи відповідає реальності така думка? Чи не йдеться тут про техніку змішання двох сюжетів — зовнішнього та внутрішнього? У зовнішньому автор, усеприсутній наратор, веде об'єктивну оповідь, ідеться про подієву сітку; у внутрішньому він посідає своє місце в душах героїв і методом авторського всезнання передає найтонші порухи душі через зображення зовнішніх виявів, поведінки, через форму я-оповідання, через листи, сповідь або ж внутрішні монологи — ці діалоги розщепленої свідомости, за висловом Яна Мукаржевського.

Справжній концепт оповідань Лазаревича будується на контрасті згаданих двох сюжетів. Це оповідь, яка декодується на підсвідомому рівні, адже, попри голосну неґативну позицію автора до описуваних ним персонажів, симпатії читача залишаються на їхньому боці. Внутрішній світ цих персонажів, поданий завжди на тлі глибоких психічних зламів, які спрямовують їхнє життя в зовсім інше русло — позірно щасливе та спокійне, але насправді це порожнє та безцільне існування. Незважаючи на те, чи

[8] Див. про це: Јовановић Ж. Како је Чума купио децу // Српско наслеђе. Историјске свеске.— 1988.— Св. 9.

[9] Погляд на Лазаревича як модернізованого романтика й ідеалістичного реаліста вперше викладає Йован Скерлич (Иванић Д. Незамјењиво дјело // Лазаревић Л. Швабица.— Београд, 2005.— С. 8), пізніше, вже у XX ст. про це пише сербський літературознавець Владан Недич (Недић В. Лаза Лазаревић // Лазаревић Л. Изабрана дела. 3 изд.— Београд, 1961.— С. 14).

йдеться про сербського студента, який, навчаючись у Берліні, відмовляється від свого щастя, пориває зв'язки з коханою німкенею, позаяк їхнє одруження суперечить традиційним поглядам сербської провінції, волі рідних та близьких, чи про освічену дівчину, яка втікає від затхлости патріархального середовища з молодим учителем, а тоді, згідно з притчею про блудного сина, повертається, щоб дістати благословення від батька, який помирає, чи про молодицю, що протестує проти укладу селянської задруги, а потім стає взірцевою хатньою „рабою",— читач зосереджено стежить не за подієвою сіткою, позаяк нічого незвичного в цім плані не відбувається і відбутися не може, а концентрується на внутрішніх переживаннях героїв, але не тільки до кульмінаційного зламу, а й опісля нього. По прочитанні такого твору, в якому все щасливо закінчується, завжди виникає запитання: а що ж було потім? Чи задоволений персонаж своїм вибором? Адже психологічна новела, та ще й реалістична — не казка. Посткризовий стан Л. Лазаревич зазвичай подає у стислому епілозі, подібному до зерна в байках Сковороди: у першому з наведених прикладів колишній студент медицини по поверненні в Сербію животіє спогадами, відмовляється від високих поривань та бажання модернізувати медичну допомогу в рідному містечку, в другім — перед нами „навернена душа" — стара панна, що після навчання у Відні до кінця своїх днів навчатиме учнів сільської школи, а в третім — читач може тільки здогадуватися про долю „упокореної" жінки в задрузі, про яку згаданий Маркович писав: „Дружина сина в домі — слуга і свого чоловіка, і його батьків [...], жінка за своїм становищем в домі покоряється всім повнолітнім особам чоловічої статі"[10]. Про яку ж ідеалізацію патріархального укладу може йтися? Тонкий психолог, знавець внутрішньої мотивації поодиноких вчинків та поведінки людини, Лаза Лазаревич, іменем якого, до речі, названо центральну психіатричну лікарню в Белграді, професійно провадить нас у найпотаємніші куточки людської душі, зостаючись настільки зовні безстороннім, що це помилково сприймалось, та ще й нині сприймається як осуд зображуваного протесту свавільних відступників від традиційних цінностей.

Такий тип викладу, оснований на маніпулюванні перспективами твору, яка в кінцевому підсумку нагадує гру з читачем, Франко не міг не впізнати. Адже він звертається до перекладу оповідання „Біля криниці" Л. Лазаревича в 1905 р. уже як сформований представник психологічного реалізму. 1903 р. він пише: „Вірне те, що література в міру дозрівання поглиблюється,— але вияснимо собі характер того поглиблювання! Воно йде не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології. За показами науки пішла і новіша література і побачила одну із своїх головних задач у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому — сказати б — як факти громадського життя відбиваються в душі і свідомості одиниці, і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються і виростають нові події соціальної категорії" (т. 34, с. 363). Маючи у своїм доробку такі твори, як „Вільгельм Телль" (1884), Франко бачить у Лазаревичу споріднену душу, аналітика, що в анатомічному розтині викладає природу найтонших людських переживань, передусім, внутрішню боротьбу між потаємним прагненням осягнення найви-

[10] Марковић С. О Србији и српској књижевности.— С. 69.

щого особистого блаженства і докорами сумління, укоріненими у моральних обмеженнях традиційного суспільства, у чиїх тенетах перебував і сам Франко.

Аналіз перекладу оповідання „Біля криниці“ показує, що, з точки зору типу викладу, в ньому збережено комбіновану нарацію, в якій впізнаємо елементи усноповідної манери та авторської третьоособової нарації. Така манера загалом властива викладу Лази Лазаревича.

Користуючись усноповідною манерою, письменник творить камерну сцену твору, яка в символічному плані формує горизонт сподівання читача, підсвідомо підводить його до сприйняття контрастів характерів, позицій, ідей. Оповідь у стилі так званого всеприсутнього наратора часто буває на межі професійного психоаналізу, який передається завдяки здатності автора занурюватися у свідомість персонажа. Всеприсутній автор, а разом з ним і читач, сприймає навколишній світ органами чуття персонажа. Автор не так розповідає, як показує, демонструє через сприйняття персонажем зовнішнього світу. До такого викладу вдавався й Іван Франко, зокрема, у новелах „Мавка“, „Панталаха“, „Маніпулянтка“, які, на думку деяких дослідників, провіщають в українській літературі психологічно-філософський реалізм початку XX ст.[11]

Франко неодноразово звертався до селянської тематики, глибоко пізнавши психологію селян, він намагався зобразити їхнє страдницьке життя так, щоб у дзеркалі внутрішнього світу персонажів розкрити причини індивідуальних та колективних промахів, методом контрасту протиставити мізерне буття розкішній гармонії природи, на тлі якої відбуваються усі події. В одному зі своїх ранніх оповідань „Лесишина челядь“ (1876) Франко змальовує життя у традиційній селянській родині. У цьому творі він уперше вдається до манери третьоособової нарації, яка найбільше з усіх типів викладу придатна для вираження ставлення автора до зображуваного, до помітної авторської активности. На думку дослідників[12], у цьому творі Франка чітко простежуються автор і оповідач. Виклад оповідача відзначається розмовним синтаксисом, наслідуванням розмовної мови: „Ну, не про те річ,— най його там Божа Мати судить! — але досить на тім, що ні одна дівка не хотіла йти за нього“ (т. 14, с. 255). У перекладі оповідання „Біля криниці“ Франко знаходить відповідну наративну диглосію — наратор відсторонено тче психологічну канву твору, переважно крізь опис зовнішніх проявів динаміки змін у свідомості персонажів, а виклад оповідача, як і в згаданому оповіданні Франка, відзначається особливими розмовними елементами. Порівняймо, наскільки стилістично різняться у цьому перекладі опис емоційного стану закоханости, ускладненого станом фізичного оп'яніння, і вступ до оповідання: „Крізь відчинені кухонні двері бачив він, як у печі горить здоровий огонь. Полум'я в'ється високо вгору аж до залізного котла, завішеного на ланцюгах. Арсенові робиться гаряче, він дивується, як той огонь з кухні гріє аж сюди“ (т. 25, с. 458); „Мені не страшно... Я знаю, куди піду. Піду до Матвія Женадича... Там тебе привітають, привітають — кажу тобі!..“ (т. 25, с. 457). Очевидно, Франкові легко дається переклад, він послідовно дотримується обох ма-

[11] Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка.— Львів, 1999.— С. 115; Приходько І. Ф. Поетика „Лесишиної челяді“ І. Франка // Українське літературознавство.— Львів, 1988.— Вип. 52.— С. 26.

[12] Там само.— С. 90; Там само.

нер, а мова його оповідача відповідно насичена елементами, властивими українській мовній картині світу: „чудо не дівчина“, „душа б заскочила у п'яти“ тощо.

У передмові до збірки „Добрий заробок“ і інші оповідання“ (Львів, 1902) Франко зазначив, що в оповіданні „Лесишина челядь“ він хотів змалювати контраст між красою природи і мізерією людського життя (т. 33, с. 399). Зобразити цей контраст йому, як завжди, вдалося, хоча вага індивідуальних доль чи радше недоль так тяжіє над усім змістом, що по прочитанні оповідання залишається враження від тужливої мелодії, яка немов вовче завивання — людське голосіння відлунює у свідомості читачів. У трактаті „Із секретів поетичної творчости“ Франко писав: музика „малює все те тонами, котрих скаля і різнорідність дуже обмежена, але котрих зате вона вживає, як до потреби, поодиноко або меншими чи більшими гармонійними в'язками [акордами], викликаючи тим способом в нашій душі такі ефекти, яких не може викликати говорене слово“ (т. 31, с. 90). Музика — вагомий композиційний засіб у творах Франка („Вільгельм Телль“, „Сойчине крило“ та ін.). Таку роль вона виконує і в оповіданні „Лесишина челядь“. Галайкання сироти-наймита, тужливий спів Анни, веселі наспіви Горпини та парубоцька пісня Митра на символічному рівні репрезентують скалічені долі цих персонажів. Саме ці наспіви, а не подієва сітка, розкривають переживання персонажів. Авторське намагання проникнути у відсторонену свідомість — лиш ілюстрація цих виливів наболілого, пережитого або ще тільки зі страхом сподіваного: „Над чим вона думала? Бог знає. Може, переходили поперед її очима її літа молоді, невеселі, сирітські. Може, пригадувалася її серцю яка перша, щаслива, безталання любов, бо в очах закрутилися дві сльози, а з уст ледве чутно полилася сумна думка...“ (т. 14, с. 263), „Чи не дармо я її люблю? Чи віддасть її стара Лесиха за мене? [...] З-між густих зелених верб чути було по хвилі парубоцький голос, що виводив пісню...“ (т. 14, с. 264).

У кожної з показаних понівечених доль своя передісторія. У центрі уваги читача безталанне жіноче існування в українському селі. Коротко, різкими штрихами замальовує Франко цю безпросвітність: „Правда, кажуть, не здобра вона [Лесиха] така стала. Небіжчик Лесь, повідають, убивав її тяжко за молодих літ, прибивав кілком за косу до лави та бив...“ або „Ой зазнала ж вона долі за Гнатом! Не минув рік, а вже стала щезати її краса, погасати блиск ока, хилитися до землі вродлива голова!“ (т. 14, с. 253—254). „Гризота, сварка та бійка“ — ці Франкові слова відображають суть побуту в селянській родині, змальованого в оповіданні „Лесишина челядь“.

Через тридцять років письменник перекладає новелу „Біля криниці“, в якій зображено долю жінки в сербській задрузі. Франко впізнає приховану гру автора з читачем. Він не міг не зауважити контрасту між описом гармонійного і щасливого життя в сербській задрузі в оповіданні Лазаревича і реальним становищем жінки в ній, відомим йому зі згаданої праці „Сербія на Сході“ Светозара Марковича. Припущення, що Франко знехтував у цьому разі принцип реалістичного зображення заради національного колориту,— недопустиме. Адже він у творах сучасних йому представників інших літератур на перше місце ставив саме реальність зображуваного. У рецензії на сербський літературний часопис „Стража“, опублікованій у часописі „Молот“ (1878, с. 216), Франко зауважує: „Тіль-

ки, читаючи „Стражу“, невільно виникає питання: чи не є цей новий місячник надто теоретичним, надто відділеним від сербських обставин і життя сербського народу. Нам би дуже хотілося прочитати і хоча б частково запізнати, як живе сербський народ, які його звичаї, ступінь розвитку, бажання і стан — а із „Стражі“ цього не видно“. Далі в тій же рецензії Франко скаржиться, що в „Стражі“ опубліковано переклади творів Гюґо і Золя, та немає жодної замальовки, жодного оповідання з життя сербського народу, а, власне, це життя Франко бачить найцікавішим.

Зображення життя сербського села І. Франко знаходить в оповіданні Л. Лазаревича „Біля криниці“. У ньому, як було сказано, він розпізнає прихований осуд зображеного патріархального укладу. Осуд, який відчитується на різних рівнях — через відверту та приховану іронію, контраст між зображуваним життям і психічним станом персонажів, оповідь про ізольованість особи, здатної на протест проти традиційного укладу.

Історія про непокірну невістку, яка, прийшовши до задруги з одноосібної родини, не сприймає строгої дисципліни, передбаченого розподілу обов'язків, згідно з яким жінка відіграє роль найнижчої служниці, спротив до неї інших невісток, нездатних до протесту, моральне покарання за непокору, до якого вдається патріарх родини Матия Дженадич, та навернення молодиці на праву путь, символічно представлене вмиванням цілої родини біля криниці — своєрідною сценою ініціації нового члена задруги, творять подієве тло для потужного психологічного конфлікту та психічного зламу головного персонажа — молодиці Аноки. Ставши членом жіночого війська в задрузі Дженадича (адже саме з військом порівнює Лазаревич задругу, проте, дивна річ, у цьому розгорнутому порівнянні фіґурують лише постаті невісток), Анока намагається всіляко висловити свою непокору, щоб викликати увагу недосяжного патріарха. Він же між членами своєї задруги, яка налічує понад 80 членів, згідно з правилами встановленої ієрархії, не переймається протестом новоприбулого члена аж доки та відверто відмовилась прислуговувати за обідом. На виклик, кинутий перед усією задругою, Матия вимушений реаґувати — і він ухвалює радикальне рішення, ставить Аноку поза ієрархією задруги, наказує всім невісткам слухатися її. І таким вчинком, власне кажучи, вилучає непокірну з сім'ї, ставить її поза побутовим правом. Цей вирок можна порівняти з екскомунікацією вірних, тобто йдеться про найтяжчу міру морального покарання, яка потужним землетрусом діє на психіку людини. „Вона почула тепер те, чого досі не почувала ніколи — самоту. Ще до того без ніякої охорони, мов на дикім коні, без удил, мов без керманича на кораблі, гойданім вітрами. Її власне серце б'є на неї, але нема нікого, хто б міг оборонити її“ (т. 25, с. 467). Провівши безсонну ніч, Анока переживає психічну кризу — зовні упокоряється долі, а внутрішньо доведена до зламу: „Як? Вона мала б упокоритися? Ні! Її думки переплітаються, мов барвисті нитки в тканім килимі. Втома перемагає пристрасті, любов і ненависть, холод і спрагу. Та на її повіки навалилися вже цілі гори, а вони таки не хочуть замкнутися! І їй робиться тяжко на серці, нестерпно, і їй бажається, щоб тільки на одну хвилю, за яку-небудь ціну світ обернувся, щоб вона могла покласти свою голову під млиновий камінь і знайти спокій, вічний спокій!“ (т. 25, с. 467). Змальований контраст між злетом волі і її зламом Франко, відступаючи від ориґіналу, вводить на алегоричному рівні на початку оповідання. До опису осінньої мряки —

пейзажу, який, як уже зауважено, формує у прозі Л. Лазаревича горизонт сподівання, Франко додає векторну антиномію: „Встають густі клуби мряки, мов білі привиди, все вгору та вгору, вони сунуть понад полями, щоб ... зависнути..." (т. 25, с. 457). Виділеної обставини місця немає в тексті оригіналу. Такий контраст у символічному ключі передвіщає мрії, що не здійснилися, зламані людські долі. Він подається майже в імпресіоністичній манері, яка, до речі, дуже нагадує фінальну сцену першої частини „Fata morgana" М. Коцюбинського, причім ідеться про однаковий образний ряд метафори пейзажу та їх тотожне символічне навантаження: розсіяний туман — вмерлі надії, мряка — зламана воля, вилита у словах: „Я тяжко согрішила, я розбунтувала твій дім. Прости мені, коли в Бога віруєш!" (т. 25, с. 469).

Який же дім розбунтувала Анока — судячи з опису, ідилію: „А як весело в тому домі, які всі вони скромні та задоволені!" (т. 25, с. 457). Порівняймо це окличне речення з іншим — з листа Лазаревича до свого приятеля, в якому він скаржиться на вади суспільного життя в Сербії: „А код нас је тако лепо, тако весело, љупко и сложно — да Вас бог сачува!" („А в нас все так гарно, так весело, мило і дружньо — що не приведи Господи!")[13]. Оце „Не приведи Господи!" дає не тільки справжній ключ до відчитання наведеного прикладу, але й до цілого оповідання „Біля криниці". Франкові вдається віднайти цей ключ, він опускає в перекладі оповідання фінальний коментар Лазаревича про радість на небесах з приводу переродження Аноки, і не тому, що думку автора достатньо розкрито в самому творі[14], а тому що таке моралізаторське зерно порушило б рівновагу в контрасті, на якому побудовано твір. Таким чином, Франко перекладаючи оповідання „Біля криниці", по-співавторськи поставився до тексту оригіналу, в якому віднайшов новий спосіб змалювання людської недолі — контраст між справжнім психічним станом персонажа та змальовуваною ідилією його існування. Такий прийом Франко згодом застосує в „Сойчинім крилі".

Співзвучність з Лазаревичем знаходимо і поза перекладом оповідання „Біля криниці". Обидва письменники були „німецькими учнями", їхні твори насичені ремінісценсіями з німецької літератури[15]. Перу Лазаревича належить також оповідання „Вертер", у якому головний персонаж, сербський молодик-інтелектуал Янко, вподоблюється до однойменного персонажу Ґете. Глибоке захоплення цього молодика заміжньою жінкою висміює її чоловік майор Младен, піддаючи нещадній критиці самого Вертера: „І ви гадаєте, що Вертер може мати будь-яку цінність! Чого він прагне? Нічого не робити, „ідилічно" блукати туди-сюди, робити дітям замки з карт і теребити шпараґівку! Доросла молода людина, а наче каліка! Та ще й самого себе насилу робить нещасним..."[16] Така критика подається знову ж таки на тлі опису найтонших любовних поривань закоханих, які цілком здобувають симпатії читачів, на відміну від грубого у своїй моралізаторській простоті майора Младена, психологічна плиткість

[13] Лазаревић Л. Швабица.— С. 8.

[14] Гольберг М. Я. Іван Франко та українсько-сербські культурні зв'язки.— С. 76.

[15] Ремінісценції з німецької літератури у творах Франка всебічно висвітлив Л. Рудницький у монографії „Іван Франко і німецька література" (Львів, 2002).

[16] Лазаревић Л. Швабица.— С. 156.

характеру якого контрастує не тільки з описом інших персонажів, але й з самою манерою Лазаревича. Янко-Вертер під впливом Младена вбачає ницість своїх поривань, і в епілозі змальований таким собі сербським ідіотом, найбільшою хибою якого в очах сучасників була відверта емоційність та простодушність.

У відомій передмові до окремого видання „Зів'ялого листя" Франко також порівнює свого ліричного героя з Вертером і теж іронізує над ним: „Герой отсих віршів той, що в них виявляє своє „я" небіжчик. Був се чоловік слабої волі, та буйної фантазії, з глибоким чуттям, та мало спосібний до практичного життя"[17]. Ця іронія співзвучна з кпинами Л. Лазаревича. Як і Лазаревич, Франко намагається відособитися від свого ліричного героя, уникає проведення паралелей між ним та особистою інтимною драмою, хоча на підтекстовому рівні обидва автори вибудовують образи, які привертають до себе симпатії читачів. Якщо взяти до уваги факт, що в передмові до окремого видання „Зів'ялого листя" Франко подав ліричну драму як щоденник самогубця, то й тут неможливо не провести паралелі з повістю Лазаревича „Швабица" („Німкеня"). Ось як починається цей твір: „По поверненні з Помпеї до рук мені потрапив цей рукопис. Читав я його під враженням, яке на мене справила Помпея. Покинув її наспівуючи Сва суєта человеческая, єлика не пребивают по смерти. Дивно, що ці рядки спали мені на думку і по прочитанні рукопису..."[18] Історія нещасливого кохання подається далі у формі листів студента медицини з Берліна до товариша в Сербії, яка композиційно знову ж таки нагадує написане згодом „Сойчине крило" Івана Франка.

Щодо самого циклу „Зів'яле листя", то в контексті теми „Франко і сербська література" неможливо не провести паралелі між ним і майже однойменним циклом відомого сербського поета Йована Змая „Зів'ялі рожі". Йован Змай — один з видатних представників сербського романтизму та реалізму — прославився циклами інтимної лірики „Рожі" та „Зів'ялі рожі", побудованими на автобіографічному матеріалі. Глибоке кохання до дружини та невимовний сум з приводу її передчасної смерти стають, однак, лише приводом до змалювання універсальної ліричної драми, повторюваної в різні віки, в різних середовищах. Поезії з циклу „Зів'ялі рожі" вражають тонкістю передачі почуттєвих зрухів ліричного героя, вони глибші і досконаліші за поезії з циклу „Рожі". „Це інтимний щоденник,— зауважує про нього відомий сербський критик Павле Попович.— З абсолютною точністю, з неприхованим реалізмом, з психологією, яка до дрібниць вражає, він змальовує картини із свого розритого сімейного життя і свої окремі душевні стани, напевно не пропускаючи при цьому жодного важливого моменту"[19]. У бібліотеці Франка були збірки поезій Йована Змая[20], а цікавлячись сербською літературою, він не міг не зауважити імени цього, сучасного йому, поета, який уславився передусім завдяки циклові „Зів'ялі рожі". Названий цикл опубліковано 1882 або 1883 р. у збірці „Певанія", а разом з циклом „Рожі" — 1899 р., тобто у час

[17] Франко І. Твори: В 3 т.— К., 1991.— Т. І: Поезії. Поеми.— С. 595.

[18] Лазаревић Л. Швабица.— С. 21.

[19] Поповић П. Јован Јовановић Змај и његови Ђулићи // Змај Ј. Ђулићи. Ђулићи увеоци.— Београд, 2005.— С. 36.

[20] В особистому архіві поета у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України вони зберігаються під номером 1034.

посиленого зацікавлення Франка сербською літературою. Цикл „Зів'яле листя", на основі якого постала однойменна збірка, вперше вміщено у другому виданні збірки „З вершин і низин", опублікованому 1893 р., а окремо збірка під цією назвою вийшла 1896 р., що дає підстави припустити, що на вибір саме такої назви могла вплинути і назва „Зів'ялі рожі".

Цикл „Зів'яле листя" теж подано у формі щоденника — щоденника самогубця. Навіть коли йдеться про збіг типологічного характеру, неможливо не помітити, що у збірках багато спільного — як з точки зору чуттєвої напруги, так і з погляду реалістичної манери викладу, достовірності передачі найтонших нюансів емоційних станів. Деякі вірші обох циклів дивовижно співзвучні, в них, скажімо, знаходимо розшифрування символічних назв обох збірок. Порівняймо: „Ја се нећу китит цвећем/ Већ га кидам на оделке, / У књигу га, ево, мећем, те ђулиће — те увелке"[21] („Я не стану себе клечати, / четвертую квіти милі / і в пісні свої вкладаю / тії рожі — вже зів'ялі") та відоме „В зів'ялих листочках хто може вгадати / красу всю зеленого гаю? / Хто взнає, який я чуття скарб багатий / в ті вбогії вірші вкладаю?"[22]

Поезії Змая „У сні, тільки у сні" вторує Франкове „Чого являєшся мені у сні?" Обидва поети вбачають єдиний вихід з важкого, сповненого тугою буття у забутті сна. Проте у Змая воно прирівнюється до райського блаженства, Франковий же сон сповнений гріховного жадання.

Особливо багато збігів у „Зів'ялих рожах" та віршах із третього жмутку „Зів'ялого листя". Як Змай, так і Франко вважають, що поезія твориться болем: „Од муке се песме вију, / рад лека се сузе лију"[23] („Від болю злітають вірші, / заради ліку сльози ллються") та „Чи то горе, як праса, щоб із серця пісень надушить? / Чи пісні ті, як дзвони, щоби горя завід заглушить?"[24] Поезія „Вона умерла" тематично збігається з віршем Змая „У гроб, у гроб спуштају је" („В домовину її опускають")[25].

В обох поетів глибоке психологічне навантаження несе символ долі-змії. „Судбина се зове,— како л? / Ова рука тако ледна, / Рука хладна као змија, / рука злобна,— не знаш чија"[26] („Долею її назвати — чи як? / Цю руку таку студену / руку холодну, як змію, / руку лукаву — невідомо чию...“), а у Франка: „І на моє бурливе серце руку / кладе той привид, зимну, як змія..." або ж: „І резигнація безкрая / засіла в серці як змія"[27]. Настроєвий пейзаж в обох поетів супроводжує гаму почуттів: „Моје небо, јер је мутно; / моје сунце,— јер је село; / Моје цвеће, где год које, /

[21] Змај Ј. Ђулићи...— С. 150.

[22] Франко І. Твори...— Т. I.— С. 140.

[23] Змај Ј. Ђулићи...— С. 168.

[24] Франко І. Твори...— Т. I.— С. 140.

[25] Змај Ј. Ђулићи...— С. 149.

[26] Там само.— С. 162.

[27] Франко І. Твори...— Т. I.— С. 119, 144. Досліджуючи символічне навантаження образу змії в поезії Івана Франка, Богдан Тихолоз зазначає: „Поміж численних і розмаїтих живих істот (звірів, птахів, плазунів, комах, фантастичних чудовиськ, ба навіть безхребетних і найпростіших), до яких раз у раз зверталась мистецька фантазія автора „Пелікана" і „Беркута", „Журавлів" і „Лиса Микити", „Свині" і „Киці", повісті „Boa constrictor" та збірки казок „Коли ще звірі говорили", особливе місце посідають гадюка, змія, змій, отже — зміїна символіка загалом". (Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка.— Львів, 2005.— С. 43.)

Јер је тако невесело"[28] („Моє небо, бо смутне / Моє сонце, бо сіло / Мої квіти усі, бо такі невеселі") і у Франка: „Ще вчора вас любив, о зорі, / Тебе, блаките, Як моя / душа в безмірному просторі/ купалася... А нині темні і тяжкі ви..."[29] Проте суттєвою відмінністю обох циклів є те, що у Змая біль — стежка до блаженного забуття на небесах, це шлях піднесення до Бога, у Франка ж від розпуки до пакту з дияволом — один крок, на який його ліричний герой таки зважується. Виспівані в однаковому ключі, наведені ліричні драми мають однакові епілоги, жоден з поетів по їх написанні не повернеться до цієї тематики. Змай почне писати дитячу поезію, до речі, стає найвідомішим сербським дитячим поетом, а Франко створить свої перлини філософсько-медитативної лірики. Цикли стали домовинами для обох ліричних героїв.

Івана Франка почали перекладати сербською мовою лише в XX ст. Хоча як науковець він був добре відомий у сербських інтелектуальних колах кінця XIX ст. Зокрема, листувався з сербськими науковцями — відомими славістами Радованом Кошутичем та Тихомиром Остоїчем. Їхні листи до Франка зберігаються в особистому архіві поета. Лист Кошутича до Франка датовано 14 червня 1900 р. У ньому він повідомляє поета про діяльність Сербського літературного товариства і говорить про можливість книгообміну між Науковим товариством ім. Шевченка та Сербською академією наук. Як зазначає М. Гольберг, це питання постало у зв'язку зі зверненням Володимира Гнатюка до Сербського наукового товариства[30]. У протоколах Сербської королівської академії за 1900—1905 рр. міститься чимало цікавих даних про книгообмін з НТШ[31]. Листів Франка до Кошутича не збережено. За усним свідченням його внука, весь архів Кошутича здано на макулатуру. Проте відомо, що Радован Кошутич побував у Львові під час своєї подорожі до Росії в 1905 р. Цілком можливо, що він включив Львів до свого маршруту саме на пораду Франка і що обидва славісти тоді зустрілися у Львові.

Щодо Франкового листування із секретарем Матиці сербської, відомим сербським науковцем-славістом Тихомиром Остоїчем, то щойно п'ять років тому в архіві Матиці сербської віднайдено рукопис листа Івана Франка до Остоїча, датований 8 вересня 1906 р.[32] У ньому Франко високо оцінює опубліковану 1905 р. у місті Карловці монографію Остоїча „Сербська література від великого переселення до Доситея Обрадовича". Зокрема, він зазначає, що це „дуже важний крок наперед від естетичної історії літератури до реалістичної історії духовного життя народа в різних його частинах". Тобто, як бачимо, Франко вкотре заакцентував важливість тлумачення явищ літератури в контексті загального культурного розвитку народу. Далі він говорить про важливість такої публікації для подальшого вивчення українсько-сербських зв'язків, позаяк у ній ішлося про впливи української духовної пісні на сербську. Франко радить

[28] Змај Ј. Ђулићи...— С. 183.

[29] Франко І. Твори...— Т. І.— С. 142.

[30] Гольберг М. Я. Іван Франко та українсько-сербські культурні зв'язки.— С. 44.

[31] СКА. Годишњак.— Београд, 1900.— Т. 13.— С. 129.

[32] Його відкрив русинський історик, професор університету в місті Новий Сад Янко Рамач, який люб'язно передав нам текст листа з посиланням на архівний документ: Рукописно одељење Матице српске, Нови Сад, инв. бр. 6.923.

Остоїчу простежити, яким шляхом потрапили українські духовні пісні до сербів — друкованим, посередництвом українських учителів, які у XVIII ст. викладали в Карловацькій гімназії, або ж завдяки русинам, що переселилися до Воєводини. Франко часто звертався до теми українсько-сербських взаємовпливів у фольклорі та літературі давнього періоду. З Остоїчем вони навчалися у Відні. Ватрослав Яґич, який, як відомо, був науковим керівником Франка, будучи приятелем та вчителем багатьох сербських науковців, став своєрідним мостом, що пов'язував Франка з видатними представниками сербської культури — Стояном Новаковичем, Любомиром Стояновичем та багатьма іншими. Можливо, саме тому Франка знали в Сербії, передусім як науковця. Про це свідчить факт, що за життя Івана Франка в сербському перекладі з'явилася його стаття на трьох сторінках „Малоруска књижевност“ (переклав Славко Єврич, Бранково коло, 8/1902, 45, 1426—1429)[33], а творчість поета була вперше представлена сербським читачам 1878 р. у вже згаданому часописі „Стража“. У ньому надруковано статтю Є. Борисова „Галички малоруси и њина књижевност“, у якій у контексті перегляду історії української літератури мовилося про журналістську діяльність і твори молодого Франка. У 1939 р. у стислому огляді української літератури, який написав російський еміґрант Владимир Розов (Нова Европа, 1939, XXXII/4—5, с. 185—193), також згадуються твори Івана Франка.

Поезію Франка почали перекладати сербською мовою лише у другій половині XX ст. Вперше його вірші включено до „Антології української поезії“ колишнього сербського дипломата Радована Пайковича (1961). Як зазначив сам Пайкович у передмові до цієї антології, до неї увійшла поезія офіційно визнаних у СРСР авторів, що вказує на позапоетичні критерії, які, звичайно, не могли сприяти популяризації творчости Франка в Сербії.

Чималу добірку Франкової поезії містить збірка „Стогне Дніпр широкий (Шевченко, Франко, Маланюк)“ у перекладі Луки Хайдуковича (1999), які разом з коментарями та коротким вступом уперше всебічно представили сербському читацькому загалові поетичну творчість Івана Франка. Проте найдосконаліші переклади поезії Франка сербською мовою здійснив відомий белградський славіст, перекладач Міодраг Сибінович. Вони ввійшли до „Антології української поезії XVI—XX ст.“ (упорядник Л. Попович), опублікованої 2002 р. у місті Баня-Лука (Республіка Сербська).

Літературну творчість Франка сербські науковці почали досліджувати теж лише під кінець XX ст. У 2001 р. в університеті міста Новий Сад проведено наукову конференцію „Іван Франко та українсько-сербські зв'язки“. У роботі конференції взяло участь близько двадцяти науковців — відомих дослідників цієї проблематики з України та Сербії: М. Гольберг, М. Ільницький, Т. Салига, І. Ющук та багато інших. Збірник матеріалів конференції вийшов друком 2006 р. Того ж року з'явилася і перша окрема збірка поезій І. Франка в перекладі сербською мовою. Все

[33] Про творчість Франка серби могли також довідатися з періодики сусідніх слов'янських народів, що входили до складу Австро-Угорщини. Зокрема, Андрей Хаєк у словенському часописі „Slovan“ 1903 р. публікує „Poročilo o maloruskoj moderni: Ševčenko, Kotljarevski, Metlinski, Vovčok, Franko“. (Slovan.— N 3.— 1902—1903.— С. 85—87.)

це дає підстави сподіватися, що сербське франкознавство лише розкриліоється. На часі дослідження архівних документів, які б змогли хоч трохи прояснити питання про перебування Франка в Белграді в 90-х рр. XIX ст. та деякі інші лакуни, заповнити які належить молодим поколінням сербських українознавців.

Liudmyla POPOVYCH

IVAN FRANKO AND SERBIAN LITERATURE

Studying Ukrainian writers in the context of Slavonic literatures is topical from several culturological viewpoints. The article presents the creativity of Ivan Franko's activity in the area of Ukrainian-Serbian relations, particularly Franko's studies and transfusions of Serbian folk songs, his translations of Serbian prose, and partially the reception of I. Franko's works in Serbia.

Ірина СЕНЧУК

ПРИНЦИП ОПОЗИЦІЙ І ТЕОРІЯ СПІРАЛЕПОДІБНОСТИ У ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ ВІЛЬЯМА БАТЛЕРА ЄЙТСА „ВІЗІЯ“

Кінець XIX ст.— епоха розгортання так званої кризи Європи, кризи історичної свідомости та переосмислення панівних світоглядних основ з огляду на нові „виклики“ часу. Поняття „відродження“ і „оновлення“ разом з поняттями „занепад“ і „декаданс“ на багато років уперед визначили стиль мислення європейців. Злам XIX—XX ст. позначився зміною наукової й художньої парадигм, розпадом „старої духовности“, запереченням усіх попередніх систем цінностей та критичною переоцінкою інтелектуальних здобутків минулого, кризою релігійної свідомости та дедалі сильнішим відчуттям втрати цілісности буття окремої особистости, а також втрати цілісности світу. На зміну уявленням про людину в її безпосередньому матеріальному і соціальному оточенні прийшло нове, ширше її розуміння вписаности у Всесвіт.

Вперше про проблему людського існування та кризу європейської моделі світу заговорив німецький філософ та культуролог Фрідріх Ніцше, проголошуючи смерть Бога та розробляючи теорію надлюдини, що перебуває в істинному бутті: над добром і злом, стверджуючи потребу переоцінки всіх цінностей та представляючи концепцію становлення світу як „вічного повернення“. Німецький філософ уважав, що ні час, ні цей світ ніколи не мали початку і не будуть мати кінця, у минулому і майбутньому, оскільки і зміни, і природа нескінченні. Час — вічний зв'язок, простір — завершений цикл, а реальність — жадання влади як творча сила енергії без початку або кінця (буття — нескінченне, вічне повернення завершеного становлення)[1]. Тобто для Ніцше загальне коло вічних змін стає законом космічної реальности. Ідеї Ніцше, ключової постати для духовного клімату Європи, мали величезний вплив не тільки на подальший розвиток філософської думки XX ст. (їх розвинули Дільтей, Шпенґлер і Берґсон), але й на соціокультурну свідомість XX ст. та літературний процес загалом.

Бачення світу як хаосу, як такого, що втратив рівновагу, можна простежити у творчості багатьох письменників зламу XIX—XX ст., серед

---

[1] Див.: Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука.— К., 2003.— С. 161—162, 349.

них виділяється і постать ірландського письменника Вільяма Батлера Єйтса (1865—1935), який у своєму вірші „Друге пришестя“ (1920) проголосить:

Зв'язки розпались, не трима осердя
Запанував по всьому світі безлад;
Потік кривавий ллється вільно скрізь,
І цнота потонула вже у ньому;
Чеснота нерішуча, зло ж тим часом
Сповняється рішучості та сили.
...
Спадає пітьма знов; та вже я знаю,
Що двадцять оповитих сном сторіч
Колиска догойдала до кошмару[2].

У цих рядках апокаліптична візія неминучости самознищення європейської культури, розпаду людської цивілізації, що „догойдала до кошмару“. Образ кривавого потоку („the blood-dimmed tide“) тут — не лише символ світового зла, але й самого життя, в якому розпалися усі природні зв'язки, цивілізація вийшла з-під контролю. Аби „впорядкувати цей божевільний хаос“, що панує, на думку Єйтса, в сучасній свідомості, в сучасному світі, він розробляє власну філософську систему, основні постулати якої викладає і докладно обґрунтовує у підсумковій праці „Візія“, що стала його філософією життя і творчости. З допомогою різних наук — вивчаючи алхімію, читаючи неоплатоників, Кабалу, відвідуючи різноманітні езотеричні товариства, спіритичні сеанси, займаючись магією та астрологією, Єйтс відкривав і розвивав у собі здатність „бачити“, бачити реальний світ „чистими образами“, світ, який поставав перед ним як світ недосконалости і втрат, світ суму і меланхолії. В. Б. Єйтс не був філософом або публіцистом, він був перш за все поетом, а ще драматургом і есеїстом. Проте те, що явила собою „Візія“, може, без сумніву, претендувати на його філософську систему, або, точніше, філософсько-поетичну, міфологічну систему, в якій переплелися поезія, містика і філософське знання. Єйтс насичує свою працю метафорами й алегоріями, говорячи, як і в своїй поезії, мовою символів, з допомогою якої виражає своє світорозуміння і світовідчуття. (Мовою символів говорили і Платон, і Бекон, і Ніцше.)

Першу спробу вибудувати філософсько-поетичну систему Єйтс робить ще в 1917 р. у книжці „Per Amica Silentia Lunae“ (у заголовок винесено рядок з „Енеїди“ Вергілія, в перекладі: „За прихильного мовчання місяця“), якій передувало есе „Сведенборґ, медіуми і позабуті місця“ (1914), що містило роздуми про особисте безсмертя, про відносини між Anima Mundi і природою та про душі, котрі досягають досконалости, коли проходять через очищувальний вогонь. Довершеної форми думки Єйтса набули у його підсумковому філософському трактаті „Візія“ („A Vision“, 1925, 1937), у якому він пробує створити філософію, що, за словами поета, протистояла б насильству і стражданням світу. Що відбувається там, де

[2] Єйтс В. Б. Лірика / Пер. з англ. Упоряд. О. М. Мокровольський; авт. передм. та прим. С. Д. Павличко.— К., 1990.— С. 123.

відступає християнство? Де починається і закінчується час? Що після смерти? Це ті питання, які здавна хвилюють людство, а пошук відповіді на них — це те, що стає мотиваційною силою в житті філософів і мислителів, починаючи від Платона й Арістотеля. Відповісти на ці вічні питання намагається у „Візії" і Єйтс. Ця книжка дає вичерпне уявлення про погляди письменника на історію і людське життя. У ній бачимо складне переплетіння усіх єйтсівських тем, що підпорядковуються єдиній і чіткій системі. Центральною ж у „Візії" стає тема смерти і безсмертя, до якої поет звертається ще у вірші „Плавання до Візантії".

Текст „Візії", за словами Єйтса, з'явився на світ унаслідок розшифрування й осмислення інформації, що йшла від „наставників" і була зафіксована методом автоматичного письма. За словами поета, його дружина володіла здатністю впадати в медіумний транс, і тоді через неї говорили невидимі наставники, які допомогли Єйтсу сформулювати його символічну систему. Суть автоматичного письма полягала у вмінні відключати на якийсь час контроль свідомости і довірятися надособистій силі, що водила рукою експериментатора. Єйтс ставив запитання, а його дружина записувала відповіді, які диктувала її руці якась стороння воля. Текст виходив логічним, зв'язним і цікавим, він і став основою праці, над якою поет працював багато років. Перша редакція „Візії" належить до 1925 р., а друга, значно перероблена і доповнена,— до 1937 р.; як правило, їх розглядають як окремі видання однієї книжки, проте істотні зміни у трактуванні деяких ключових понять дають підстави говорити про них як про різні версії, які, щоправда, мають за основу однаковий матеріал, незмінним залишається і поетичне обрамлення: вірш „Фази місяця" („The Phases of the Moon"), що править за вступ до основної частини, і „Ніч усіх душ" („All Souls' Night"), що слугує її епілогом. Порівняння обох варіантів дає можливість говорити про те, що пізніше видання виявляє краще володіння матеріалом та його глибше розуміння, воно докладніше продумане та систематизоване. У першій редакції книга складалася з чотирьох, а в другій — з п'яти есе („Велике Колесо", „Повний символ", „Суд над душею", „Великий рік стародавніх", „Голуб або Лебідь"), у яких Єйтс накреслював панораму історії, пропонував свій варіант психології та викладав теорію існування душі після смерти.

За основу своєї метафізичної філософії Єйтс бере дві ідеї: ідею боротьби протилежностей та ідею циклічности або „вічного повернення", спонтанних перетворень і вічних трансформацій, які були запозичені з ґельських міфів, грецької міфології, праць Гесіода, Геракліта і Платона („великий рік" і „колесо реінкарнацій", дуалізм буття і становлення), Сведенборґа і Беме, різноманітних містичних учень і окультних книг. Єйтсівське бачення розвитку людської цивілізації було близьке до циклічної концепції розвитку історії й життя, що визначалася міфологемою „народження — смерть — народження" і яку на початку XVIII ст. відродив італійський філософ Дж. Віко, котрий у своїй праці „Основи нової науки про загальну природу націй" (1727) представляє історію цивілізації у вигляді циклічного процесу: божественна, героїчна і людська епохи виражають дитячий, юнацький і зрілий стани суспільства і загального розуму[3]. Циклічна теорія культури Віко була відроджена і розвинута наприкінці

[3] Див.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа.— Москва, 1976.— С. 14—16.

XIX — на початку XX ст. у працях Шопенгауера, Ніцше і Шпенґлера, котрі переосмислюють категорію часу, всі частинки якого трактують як частинки вічного „зараз", що поглинає минуле і майбутнє, тобто час мислиться ними як „рекурентна, циклічна категорія"[4]. Думка про те, що „попри неймовірну варіабельність в умовах різних культур, усі інстинкти або потреби ґрунтуються на повторюваності, без якої вони не могли б щоразу проявлятися і вдовольнятися", висловлюється у працях багатьох філософів, істориків та культурологів кінця XIX — XX ст., які називають повторюваність „фундаментальним темпоральним механізмом, що свідчить про сталість (циклічність) історії"[5].

Специфіка „вічного коловороту" в Єйтса, щоправда, полягає в можливості оновлення і вдосконалення, оскільки він уважає, що „хоча й все повертається, але не в точності — адже немає двох схожих облич і навіть, якщо уважно придивитися, двох однакових квіток"[6]. Єйтс, як і Ніцше (чиї праці він уважно вивчав, погоджуючись з ним у багатьох аспектах, а інколи вільно інтерпретуючи новаторські ідеї німецького філософа як власні), пропонує, таким чином, не модель цілковитого повернення в минуле, до „первіснообщинного ладу", а стверджує прихід нової ери, який, щоправда, неможливий без засвоєння та переоцінки попередніх цінностей. Тобто його бачення розвитку історії дещо різниться від метафоричних уявлень античних філософів, котрі, за твердженням німецького історика Р. Козеллека, „залишали поза полем зору ту самобутню рису часу, що полягає не у вічному механічному поверненні одного й того ж, а в щоразу актуальному повторі"[7]. Таким чином, „вічне повернення" передбачає не точне повторення вже пройденого шляху, а рух вперед і вгору щаблями соціального і культурного розвитку, а символом, який найкраще відповідає такому руху, стає спіраль, кожний виток якої є запереченням і одночасно продовженням попереднього. Тобто вічне повернення — це символ спіралеподібности існування, переплетіння буття і небуття, боротьба особистого і всесвітнього, рухомого, оновленого і незмінного, оскільки „будь-яка структура, організація чи інституція [...] існує завдяки якомусь певному мінімальному незмінному залишку, без якого неможлива ані їхня адаптація, ані оновлення. Навіть мистецтво, як стверджує Р. Козеллек, хоч би яким самобутнім воно було, ґрунтується на щоразу новому використанні заданих наперед можливостей. Будь-яке сприйняття містить у собі елементи повтору або проростає з них"[8]. Схожі думки висловлював і М. Бахтін, який писав: „У великому досвіді світ не збігається зі собою (не те, що він є), не закритий і не завершений. У ньому — пам'ять, що не має меж, пам'ять, що занурюється в долюдські глибини матерії й неорганічного життя [...] Ця велика пам'ять не є пам'яттю про минуле (в узагальнено-часовому значенні); час відносний у ній. Те, що повертається вічно і в той самий час, неможливо повернути"[9]. Цей момент

[4] Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії.— К., 2006.— С. 33.
[5] Там само.— С. 25.
[6] Йейтс У. Б. В пасти змеи. (Из „Открытий") // Йейтс У. Б. Роза и Башня / Пер. с англ. Сост., предисл. Г. Кружкова. Комментарии В. Ряполовой и Г. Кружкова.— Санкт-Петербург, 1999.— С. 445—446.
[7] Козеллек Р. Часові пласти...— С. 26.
[8] Там само.— С. 27.
[9] Бахтин М. Литературно-критические статьи.— Москва, 1986.— С. 519.

повернення, на думку Бахтіна, зумів вловити Ніцше, хоча й занадто абстрактно його інтерпретував. Саме як буття пам'яти Єйтс трактує історію, окреслюючи його поняттям Anima Mundi (Світова Душа або Світова Пам'ять), хранителька загальнолюдської культури. Поет уважав, що пам'ять кожного — це частина однієї великої пам'яти, пам'яти самої природи: „Ми підводимо свою пам'ять до Anima Mundi, і ця пам'ять стає на якийсь час нашим зовнішнім світом; і всі миті пристрасти відновлюються знову і знову, оскільки пристрасть прагне свого відновлення більше за будь-яку іншу подію“[10]. Поняття Anima Mundi, як і уявлення про даймонів та вчення про діалектику Єдиного й Іншого, Єйтс запозичує у неоплатоників — Нуменія, Плотина і Порфирія.

У людській душі, у циклі цивілізації чи у Всесвіті, на думку Єйтса, завжди є два порухи. Перший порух вказує на цілковиту реалізацію самого себе, а другий — на цілковите заперечення самого себе; тобто в основі його теорій лежить принцип опозицій, де кожен елемент посідає своє місце, але разом вони творять єдиний універсум, загальну систему світобудови: „протилежні стани копіюють вічність, будучи її образом і подобою“[11],— писав Єйтс. Опозиція лежить в основі й ніцшеанівської концепції співвідношення сил у світі, що ґрунтується на дихотомії активні/реактивні сили, тобто „вільна творчість“/„тотальна вторинність“ (або „нігілізм“). Таким чином, можемо провести паралелі між ідеями Єйтса і німецького філософа, концепція генези культури якого ґрунтується саме на присутності двох опозиційних начал: аполлонівського („гармонія, пропорція, стриманість“[12]) і діонісійського („спонтанність, творчість, ірраціоналізм, близькість до природи, тілесність, екстатичне самозабуття“[13]), із синтезу яких, за Ніцше, і народився жанр трагедії. Про опозиційну природу Всесвіту пише і Карл Ґ. Юнґ, який у своїй праці „Про психологію несвідомого“ стверджує, що все базується на внутрішній протилежності: „[...] все є енергетичний феномен. Енергія ж необхідним чином базується на деякій попередній протилежності, без якої не може бути ніякої енергії. Завжди повинні виявляти себе високе і низьке, гаряче і холодне і т. д., щоб міг відбутися процес вирівнювання, який і являє собою енергія“[14]. Тобто, за Юнґом, усякий поступальний рух можливий лише завдяки наявності внутрішніх протилежностей.

У системі Єйтса опозиція — це дві крайнощі у своєму безпосередньому або прямому співвідношенні: одне виключає інше, але в той самий час одне неможливе без іншого, тобто це конфлікт і єдність водночас. У будь-якій опозиції є єдине мірило, яке й визначає відношення між двома її елементами. Суть опозиції — це той чи інший аспект, та чи інша інтерпретація головного і єдиного типу зв'язку, тобто кожна опозиція вибудовується як часткова аналогія цілого. За принципом опозицій Єйтс визначає і саме поетичне письмо або мистецтво: „Бо благородство мистецтв у змішанні протилежностей — крайньої скорботи і крайньої радости, доскона-

---

[10] Йейтс У. Б. Видение: поэтическое, драматическое, магическое / Пер. с англ.— Москва, 2000.— С. 195.

[11] Там само.— С. 484.

[12] Див.: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.— Львів, 2001.— С. 53.

[13] Там само.

[14] Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного / Пер. с нем.— Москва, 2003.— С. 117—118.

лости особистости і досконалости її покори, бурхливої енергії і мармурової непохитности“[15]. У митцеві Єйтс також визначає дві особистості, „я“ і його „анти-я“? Даймона, генія, який протистоїть йому, бореться з ним, підштовхуючи його цим до створення витвору мистецтва, який своїм настроєм буде завжди протилежний до особистости митця. Про цю суперечність творчої особистости Єйтс говорить ще у своїй книжці „Per Amica Silentia Lunae“, проголошуючи, що лише зі „суперечки із самим собою народжується поезія“[16].

Опозиція, за Єйтсом, лежить в основі світобудови, розрізняючи два світи: один світ — світ „свободи, вигадки, зла, племени, роду, мистецтва, аристократії, конкретности, **світ війни**“ [Тут і далі виділено автором] і другий — світ „доконечности, істини, доброти, механічно організованого суспільного порядку, ремесла, демократії, абстракції, **світ миру**“[17]. В системі Єйтса війна, небезпека бажаніші для світобудови, ніж мир, бо війна дає можливість відбутися конфлікту протилежностей. Світ, яким він постає у „Візії“,— це світ, що передчуває смерть, світ періоду занепаду, але одночасно й оновлення. Центральним положенням, на основі якого вибудовується його система, за словами самого Єйтса, є твердження, що „повна реальність, символізована Сферою, розпадається в людській свідомості [...] на серії антиномій“[18]. Відповідно до цього Єйтс чітко розділяє універсум на дві частини, на дві основні аналогії: юність—легкість—плоть—цвітіння—щастя—весна—дитина—світло — в одній, старість—важкість—дух—занепад—горе—зима—старий—пітьма — у другій. Спочатку домінує перше, потім — друге, потім знову перше, утворюючи цикл. Опозиція, отже, стає символом циклічности, і її геометричний символ — коло або колесо. У цьому випадку дві крайні точки відрізка можна розуміти як місця перемоги одного елемента опозиції над іншим; проте цей момент перемоги першого елемента збігається з початком розвитку другого. Єйтс виражає це у „Візії“ геометричними фіґурами подвійного конуса, де вершина одного конуса, тобто його найвужча частина, лежить посередині основи другого, тобто місця його найбільшого розширення, спільний рух цих конусів уміщений у „Велике Колесо“ („Great Wheel“). Важливо відзначити, що кожний момент руху цього подвійного конуса — це співвідношення двох протилежно спрямованих сил, оскільки він одночасно рухається і вперед, і назад, і вліво, і вправо, і якщо зменшується одна сила, то рівно настільки ж зростає інша. Тобто з моменту розквіту починається і зворотний шлях назад — шлях згасання переможного елемента, аж до моменту його смерти або розквіту другого елемента опозиції; ці дві протилежно спрямовані сили і керують роботою людської свідомости, життям і Всесвітом, тобто, це та світова схема, яка лежить в основі реальности.

„Велике Колесо“ Єйтса ділиться на 28 рівних сеґментів, що відповідають 28 фазам Місяця (див. Іл. *1*). Поетичним роз'ясненням цієї відповідности слугує у „Візії“ вірш „Фази місяця“, який описує рух часу відповідно до місячних фаз:

---

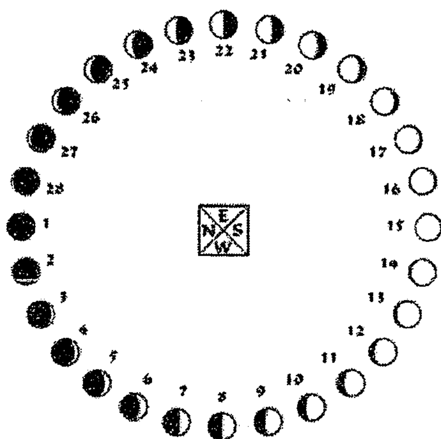
[15] Йейтс У. Б. Видение...— С. 240.

[16] Yeats W. B. Per Amica Silentia Lunae // Yeats W. B. Mythologies Stories of the Supernatural, based on Irish country folklore, from one of the greatest poets of our age.— New York, 1977.— P. 331.

[17] Йейтс У. Б. Видение...— С. 345.

[18] Там само.— С. 444.

У місяця відмін є двадцять вісім.
Нів, повня, вщерби та молодики —
Всіх двадцять вісім, та лиш двадцять шість,
Мов колиски, людину коливають,
Бо в повню, в нів нема життя людського.
...
Вся думка образом стає, душа
Стає вся тілом; та душа й те тіло,
Занадто гарні, щоб лежать в колисці,
Самітні надто для буття земного,
Враз вириваються за межі світу[19].



1. Фази місяця

У системі Єйтса, як бачимо, молодий і повний місяць — це періоди, коли починається відлік часу і закінчується. Проте це не кінець у звичайному розумінні цього слова, а початок нового циклу. Затемнення молодого місяця — це „межа світу", де починається перша фаза. Звідси і головний постулат його системи, що всяка еволюція — людського життя, душі, світової історії — йде по колу. Коло це поляризоване: воно містить ліворуч об'єктивне або первинне начало (під „об'єктивним" розуміємо все колективне, спільне, що передбачає розчинення індивідууму в чомусь більшому за нього, чи то у природі, чи то в суспільстві, чи то в Богові), справа — суб'єктивне або антиначало („суб'єктивне" — тобто індивідуалізоване, те, що передбачає диференціацію індивідууму як особистости). Рух по колу веде від першої фази, цілковитої об'єктивности, до XV фази, цілковитої суб'єктивности, а потім знову по верхній частині кола повертається до цілковитої об'єктивности.

Кожна цивілізація, за Єйтсом, здійснює своє двотисячолітнє коло, проходячи через 28 циклів, рухаючись від стадії зародження до зрілости і занепаду; зеніт — фаза XV — це фаза повного місяця, яка позначає ве-

[19] Єйтс В. Б. Лірика.— С. 111—112.

ликі культурні ери. Великими ерами у світовій культурі, як стверджує Єйтс, були Афіни часів правління Перікла, ранній період візантійського мистецтва та італійський Ренесанс. За принципом опозицій Єйтс розбиває кожну цивілізацію на дві фази — наростання і згасання: Греція і Рим, Візантія та її падіння, Ренесанс і сучасність стають, таким чином, символами розквіту і занепаду людської цивілізації, оскільки все в історії вибудовується за принципом чергування періодів розквіту і згасання. Теперішній цикл розпочався з народження Христа, а сучасна цивілізація близька до закінчення циклу. Відповідно до розрахунку Єйтса, кінцем сучасного циклу (або сучасної цивілізації) мав стати 2000 рік.

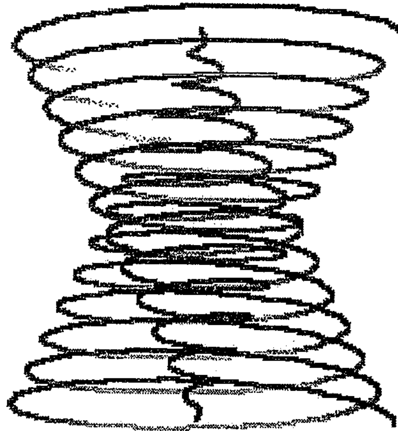
Рух по „Великому Колесу" символізує і розвиток кожної людини: від дитинства до зрілости, а потім — до старости. Перші фази дитинства (молодий місяць) відповідають високому ступеню об'єктивности, оскільки дитина, що народилася, ще близька до природи. Вершина життя (повний місяць — XV фаза) — найвища суб'єктивність, це ступінь, коли індивідуальність досягає найвищого розвитку. В подальшому суб'єктивне начало розмивається, і людина, що старіє, повертається до об'єктивного стану. У „Візії" Єйтс розвиває й ідеї про шлях душі, що вперше були викладені в есе „Сведенборґ, медіуми і позабуті місця". (Поет безумовно вірив у піфагорійське та індійське вчення про мандри душі та її реінкарнації.) На його думку, в людині присутні два начала — об'єктивне, „первинне", яке асоціюється з тілом, і суб'єктивне, „антитетичне", що співвідноситься з душею. В системі Єйтса душа також проходить 28 фаз. Фази місяця символізують стан, у якому перебуває людська душа, і відповідно до фази перебування душі на „Великому Колесі", тобто до фази її перевродження, дістаємо і типологічну класифікацію людей.

Таким чином, людина втягнена у три різні цикли: один пов'язаний з віком, другий — з перевродженнями її безсмертної душі, третій — з колом історії, по якому вона проходить разом з людством. Відповідно XV фаза у випадку людського життя означає досягнення — після низки інкарнацій — єдности всіх людських рис, тобто волі, творчого мислення (уяви) і тілесности, а отже, і момент самореалізації. Отож у філософській системі „Візії" фаза повного місяця (фаза XV) виражає „Єдність Буття": „Той, хто досяг Єдности Буття, є людиною, що, змагаючись з Фатумом і Долею на межі своїх сил, щаслива з того, що вона повинна битися, навіть якщо перемогти неможливо. Для неї доля і свобода нерозрізнені; вона не нарікає, вона навіть схильна любити трагічне, як ті, „хто любить богів і протистоїть їм"; такі люди здатні об'єднувати випробування долі та свої прагнення в одне душевне і розумове ціле й таким чином досягати розуміння не тільки Добра, але й Зла",— писав Єйтс. Таке трактування „Єдности Буття", як нерозрізнености долі і свободи, збігається з поняттям amor fati* Ніцше. Єйтс називає цю фазу також фазою Довершеної Краси

* У перекладі з лат. любов до долі або любов до своєї долі, що відображає ставлення людини до всього, що відбувається у її житті, включно зі стражданням і втратами, як до способу, в який доля досягає своєї кінцевої мети, тому все треба розглядати з позитивного погляду. Ця фраза неодноразово трапляється у творах Ніцше, представляючи його загальний погляд на життя, який він, зокрема, виражає в розділі 276 своєї „Веселої науки" („La Gaya Scienza") так: „Я хочу все більше вчитись сприймати необхідне в речах як прекрасне; тоді я буду одним з тих, хто робить речі прекрасними. Amor fati: нехай це буде відтепер моєю любов'ю! Я не хочу вести ніякої війни проти потворного. Я не хочу звинувачувати; я

і ставить поряд з нею прекрасну жінку, наділяючи її надлюдською красою, майже недосяжною для простих смертних, але можливою в мистецтві. У своїй есеїстиці Єйтс неодноразово говорить про прекрасну жінку як символ довершености, стверджуючи, що саме в жіночій красі або, наприклад, у тендітних весняних квітах поет знаходить радість, лише в тому, що „вічно вислизає, щоб знову повернутися [...] в тому, що охоплене прагненням до досконалости"[20]. Для Єйтса мистецтво — єдиний досконалий виразник, бо воно втілює мрії та вдається до роздумів. Тобто, як і Ніцше, він бачить у мистецтві наше найвище достоїнство, оскільки „тільки як естетичний феномен буття і світ виправдані у вічності"[21].

Життя ж, за Єйтсом, подібне до спіралі, та що все у Всесвіті має свою протилежність, то цих спіралей дві. Вони символізують вічну боротьбу протилежних стихій, причому на всіх рівнях людського досвіду: від фаз індивідуального життя до світової історії, коли стає меншою перша спіраль, друга збільшується, тобто ці спіралі — символи конфлікту, вони завжди подвійні і йдуть по поверхні двох вставлених одне в одного конусів, що обертаються у протилежних напрямках. Для означення цієї фіґури подвійного конуса Єйтс використовує поняття „ґриби" (the gyres, див. Іл. 2), що лежить в основі його циклічної парадигми життя і символізує



2. Ґриби

об'єктивність і суб'єктивність світу. Це поняття стає ключовим не лише в системі Єйтса (тобто „Візії"), але й знаходить своє відображення в його поезії, символізуючи повторюваність речей і ситуацій у світі, їх занепад і переродження, як, наприклад, у вірші „Ґриби":

Ґриби! Ґриби! Глянь, Кам'яне Обличчя:
Що думав-передумав — де воно?

навіть не хочу звинувачувати тих, хто звинувачує. Відведення погляду хай буде моїм єдиним запереченням! А в цілому: одного дня я прагну казати тільки Так". Тобто ця фраза стає ніцшеанівською світоглядною альтернативою memento mori (пам'ятай про смерть).

[20] Йейтс У. Б. В пасти змеи...— С. 445.

[21] Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики // Антологія світової літературно-критичної думки...— С. 67.

Краса красу вбиває... Де величчя
Прадавніх рис? Покрило їх багно!
...
Грубіє труд і дух, життя... Що з того?
Кого Обличчя любить Кам'яне,
Навоскрешає тих собі премного,
З-під мармурової плити смикне
Й турне в життя сякого чи такого,
Гравця, коханця жити пожене,
Святого й дурня... ***І з одвічним скрипом***
Все піде знов своїм звичайним трибом[22].

На думку Єйтса, „триби" найкраще виражають циклічну природу реальности, розвитку історії й життя, що визначається міфологемою „народження — смерть — народження". Цей образ символізує шлях людини, що рухається до чогось, що виходить за межі нашого земного життя. Крім того, Єйтс стверджував, що саме подвійна спіраль або подвійний конус є діаграмою саморозвитку духу: „Людська душа завжди рухається назовні, в об'єктивний світ, або всередину, в себе; і цей рух подвійний..."[23] Спіраль для Єйтса була тією фіґурою, що найкраще виражає рух.

Після смерти ж, на думку Єйтса, на людину не чекає ніяке загробне блаженство. Все, що описується як рай і пекло,— лише породження уяви. Схожі думки висловлює і Ніцше, називаючи потойбічний, загробний світ „порожнечею", що лише „заперечує будь-яку реальність"[24]. Проте у своєму запереченні християнського вчення про безсмертя і потойбічний світ Ніцше йде далі за Єйтса, називаючи твердження про особисте безсмертя „страхітливою брехнею, що скалічила кожен розум, усі природні інстинкти,— все діяльне і життєдайне, будь-яку запоруку майбутнього,— і посіяла недовіру"[25]. Тобто Єйтса, як і Ніцше, не задовольняли ті тлумачення життя і смерти, які давало християнство. Звідси і спроба пояснити ці категорії у своїй підсумковій праці, виходячи з власної філософії, що склалась на основі різних джерел знань: тут і праці Платона і неоплатоників, Сведенборґа і Беме, тут і досвід езотеричних сеансів й індійське вчення про реінкарнації душі. Якщо людське життя в системі Єйтса, у суті справи, суб'єктивне, то загробне життя (after-life) — об'єктивне. Роль загробного життя тоді полягає в тому, щоб досягти розуміння попередніх інкарнацій, засвоїти цей досвід на духовному рівні і підготуватися до наступного життя. Тут панує знання, а не дія, залишається лише „Дух, чистий розум, що містить в собі чисту істину, і залежить тільки від самого себе [...] розум, що не зустрічає перед собою вже жодних перешкод, не перестає творити, поки не залишиться нічого, крім 'всі духи в одному' — беззв'язні факти і безцільний розум — і не починається цілковите знищення всього, що вимагає від людини якогось вольового зусилля"[26],— писав поет.

[22] Єйтс В. Б. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми / Пер. з англ. Передм. С. Павличко; післямова І. Мокровольської.— К., 2004.— С. 211.
[23] Цит. за: Кружков Г. Роза и Башня // Йейтс У. Б. Роза и Башня.— С. 28.
[24] Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади.— С. 435.
[25] Там само.— С. 396.
[26] Йейтс У. Б. Видение...— С. 445.

Як бачимо, у „Візії" Єйтс вибудовує власну метафізичну філософію життя і творчости. Вона набуває вигляду і значення загальної системи, в якій поет намагається пояснити історію світу та історію окремої людини (найважливіші категорії її життя — молодість, кохання, красу, народження, смерть), беручи за основу ідею боротьби протилежностей та ідею циклічности. Бачення світу, яке подає нам Єйтс,— це бачення драматичного універсуму, у якому вічна боротьба є умовою існування (боротьба протилежностей характерна і для кожної епохи, і для фази окремого життя). Історія постає в нього ж як буття пам'яти, як поєднання минулого і майбутнього, як цілісний проект переходу від минулого до майбутнього: усім править Anima Mundi (Світова Пам'ять). Можемо погодитися з твердженням російського літературознавця І. Гаріна, що філософія Єйтса екзистенційна: „буттю протиставляється особистість, світу — думка поета про нього, драма свідомости людини, принадам життя — відчай духу"[27]. Книжка „Візія" посідає центральне місце серед творів Єйтса, даючи розуміння особистости і долі самого поета, це не просто інтелектуальні студії літератора, а реальний досвід, що цілком вписується в традицію філософського знання. Поетична обдарованість Єйтса виявляє себе тут у створенні ориґінального стилю, що надає його прозі особливого звучання. Крім того, „Візія" стала не тільки філософською системою Єйтса, у ній метафізична основа його поезії, його образів. „Візія" — своєрідний ключ до поетичних символів Єйтса, вона дає розуміння надзвичайно ускладнених, метафоричних віршів 20—30-х рр. XX ст., що є найкращою художньою ілюстрацією його ідей, проте без них єйтсівська філософська система не набула б цілісности і довершености сприйняття.

Iryna SENCHUK

THE PRINCIPLE OF OPPOSITION AND THE THEORY OF SPIRAL SIMILARITY IN WILLIAM BUTLER YEATS' PHILOSOPHICAL POETICAL SYSTEM „A VISION"

The turn of the 19th century has been marked by the changes in the paradigm of the thought and a crisis of European model of the world, as first stated by F. Nietzsche, whose ideas had a great impact both on the philosophical thought and literary process of the 20th century. Among those who liked Nietzsche, declared the decadence of European culture and stated the idea of eternal recurrence, one can distinguish W. B. Yeats whose work „A Vision", being a complex philosophical, ontological, and symbolic system, appeared as a „defence against the chaos of the world". In his work, Yeats tries to illustrate the behaviour of the forces of human consciousness and world history, taking the idea of opposites and the theory of cyclic recurrence as a basis of his system. He combines these two cycles into an overarching symbol of the work, the Great Weel, which is divided into 28 segments corresponding to 28 phases of the Moon. Thus, Yeats uses this symbol to explain not only the cycles of an individual's life and incarnations of the soul, but also the cyclical movement of centuries and the connection between of certain historical events. The Great Weel in Yeats's system consists of two opposing gyres, a primary and an antithetical (objectivity and subjectivity), which turn in opposite directions — two opposing forces governing the workings of the mind, life, and universe. Also, „A Vision" is a significant work not only as a complex philosophical system illustrating Yeats's vision of life and history, it also provides an intellectual and symbolic background for his later poetry and prose.

---

[27] Гарин И. И. Уильям Батлер Йитс // Гарин И. И. Век Джойса.— Москва, 2002.— С. 102.

Марта ТСОМПАНІС

„ДОСТОЙНО Є“ та „МАРІЯ НЕФЕЛІ“ — ДВА ФІЛОСОФСЬКІ ОБЛИЧЧЯ ОДІССЕАСА ЕЛІТІСА

Одіссеас Елітіс, видатний грецький поет XX століття, нобелівський лауреат у галузі літератури (1979), вирізняється особливою ліричністю своєї поезії. Нагороджуючи Елітіса високою літературною відзнакою, шведська комісія присудила цю премію саме за його поетичну творчість, яка ґрунтується на грецькій традиції і в якій із глибоким відчуттям та інтелектуальною проникливістю поет змальовує обстоювання сучасною людиною її свободи та незалежности.

Одіссеас Елітіс (справжнє ім'я Одіссеас Алепуделіс) обрав цей псевдонім ще на початку свого літературного шляху. Народився Одіссеас Алепуделіс 2 листопада 1911 р. в Іракліо, столиці острова Крит. Згодом родина переїхала до Піреа, що біля Афін. 1923 р. хлопець з рідними подорожує до Італії, Швеції, Німеччини та Югославії. 1925 р. помер батько юнака. 1930 р. він розпочинає навчання на правничому факультеті Афінського університету. Одночасно вивчає та досліджує новогрецьку поезію Кесаря Емануїла, Теодора Дору, Йоргоса Сеферіса, Рікіти Рамду. З 1934 р. Одіссеас стає членом групи ідеократичної філософії Афінського університету, що організовувала філософські бесіди з участю К. Цацаса, П. Канелопулоса, І. Теодоракопулу та І. Сікутріса, а також відвідує заняття з філософії, якими керував К. Цацас. 1935 р. Одіссеас Елітіс уперше публікує сім своїх віршів у журналі „Неа грамматa“. Цю публікацію відзначили як важливу подію і як зразок нового стилю в поезії. 1939 р. виходить перша поетова збірка „Орієнтири“. До неї увійшли опубліковані раніше вірші, а також нові поезії. З початком війни Елітіса відправляють у зону вогню в Албанію молодшим лейтенантом піхоти. 1941 р. він потрапляє до лікарні міста Яніна з ознаками черевного тифу. Згодом іде до Афін, які саме у той час потрапляють під німецьку окупацію. В Афінах поет стає одним із засновників гуртка прихильників творчости К. Паламаса та продовжує свою співпрацю з періодичним виданням „Неа грамматa“, публікуючи тут свої вірші та переклади з Елюара, Жива, а також статті „Художник Орестіс Канелліс“, „Поезія кінематографа Волта Діснея“, „Навколо іперреалізму“, діатриби „Небезпека напівнавчання“ та „Крапка і тире“. 1943 р. поет опублікував збірку „Перше сонце“, що була радісним гімном природі й зовсім не відповідала тогочасній атмосфері у країні. 1944 р. друкує поетичну збірку „Дівчата“, а з 1945 р. співпрацює з журналом „Тетрадіо“, для якого перекладає поезію Федеріко Лорки, а та-

кож публікує першу версію свого поетичного твору „Героїчна пісня і смуток за втратою молодшого лейтенанта в Албанії“. Згодом Елітіс надрукував великий ліричний вірш „Доброта в Лікопрієс“, що складається з сімох частин, та завершує поетичний твір „Варварія“, розпочатий напередодні війни. З 1948 р. по 1952 р. живе у Парижі. У Сорбонні відвідує заняття з літератури та мови і знайомиться з представниками світового аванґарду: Бретоном, Елюаром, Камю, Цара, Жувом, Унгаретті, а також із художниками Матіссом, Шагалом, Джаметті, Пікассо та ін. (Згодом Елітіс напише твір „Ода до Пікассо“.) Поет подорожує до Швейцарії, Іспанії, Італії, Англії, де співпрацює з Бі-Бі-Сі. 1948 р. представляв Грецію на міжнародній зустрічі у Женеві, а 1949 р. був свідком започаткування роботи конґресу „Міжнародної ради критики мистецтва“; 1952 р. став членом „Гуртка дванадцятьох“, де щороку здобував нагороди в галузі літератури. 1954 р. Елітіс стає членом Європейської асоціації в галузі культури (Венеція), наступного року — членом адміністративної Ради національного театру. Він також очолював адміністративну Раду грецького радіо та телебачення. 1959 р. після досить тривалої мовчанки Елітіс публікує „Достойно є“, твір, у якому його поетичний талант сягнув свого апогею. 1960 р. митець дістав за нього першу національну премію з поезії. Того ж року видає „Шість і один докір до неба“, збірку, до якої входило шість віршів, написаних під час праці над „Достойно є“. 1961 р. на державне запрошення Елітіс подорожував по США, 1963 р. поїхав до СРСР. 1962 р. працює над першою частиною поетичного твору „Албаніада“, названим „вірш у двох голосах“. 1965 р. Елітіс їде до Болгарії на запрошення Спілки болгарських письменників. 1966 р. подорожує до Франції, а потім до Єгипту, де займається малюванням та перекладами. 1970 р. повертається до Греції й знову очолює адміністративну Раду грецького радіо та телебачення. 1971 р. виходить у світ збірка Елітіса „Світлове дерево і 13-та краса“, а також „Монограма“. 1972 р. поет публікує збірку „Ро Ерота“, до якої входять деякі вже знані та нові поезії. У ній також уміщено низку перекладів. Того ж року з'являється поезія „Сонце сонцевик“ із драматурґічною структурою і традиційним народним віршуванням. 1973 р. поет публікує книжку про художника Теофіла, людину, наділену великим талантом. 1974 р. з'являються збірка „Зведені“ та велике видання уже опублікованих і нових критичних статей під назвою „Відкриті книги“. 1975 р. Елітіс проголошений почесним професором філософського факультету Салоніцького університету і почесним громадянином міста Мітілени. 1976 р. виходить у світ „Магія Пападіамантіса“. 1979 р. опубліковано спогади Елітіса про видатного грецького іперреаліста Андреаса Емпірика. 8 грудня 1979 р. поет був удостоєний Нобелівської премії. Того ж року дістає звання професора Сорбоннського університету, виходить у світ поетична композиція з драматурґічною структурою „Марія Нефелі“. 1982 р. поет публікує збірку „Три поезії під стягом Нагоди“, написану у тому ж стилі, що і „Марія Нефелі“. 8 березня 1996 р. Одіссеас Еліті помер.

Композиція „Достойно є“*, що принесла Елітісові визнання, державну та Нобелівську премії, належить до другого періоду його творчости. Ця

* Її назва походить від відомого православного тропаря „Достойно є возвеличувати в Життєдайному...“

поема вважається одним із найвагоміших творів у новогрецькій літературі. Елітіс опублікував її 1959 р. після тривалої творчої перерви. Про виникнення задуму цього твору Одіссеас Елітіс так розповів в одному зі своїх виступів 1980 р.: „Це був час мого перебування у Парижі. Хоч яким дивним це здається, але саме моє перебування у Європі змусило мене чітко побачити трагедію нашого краю. Там було краще видно несправедливість, яка переслідувала Грецію і поета. Незабаром ці дві проблеми в мені з'єдналися. Можливо, це виглядає дивним, але повторюю, що доля Греції поміж інших народів була такою ж, як і доля поета серед людей, звичайно, маю на увазі представників влади і грошей. Це стало першою іскрою, першим відкриттям. Потреба у молитві (благословенні), яку я відчував, стала для мене другим відкриттям. Воно виявилося у тому, що я надав моєму ставленню до цієї несправедливости форми церковної літургії. Так народився твір „Достойно є“[1]. Найважливіше досягнення „Достойно є“, на думку грецького дослідника Т. Лігнаді, у тому, що ця поема вражає нас своєю початковою триіпостасною єдністю поетичного твору. Поетичне слово збірки зроджує відчуття музики, а його ритм — рух танцю[2]. Твір складається з трьох частин: „Генезис“, „Страсті“, „Прославлення“. Особливість поеми у тому, що джерелом свого твору поет використовує поезію давньогрецьких ліриків, Святе Письмо, церковну гімнографію, грецьку народну пісню, творчість таких відомих представників новогрецької літератури, як Соломос, Кальв, Макріянніс, Пападіамантіс, а також твори зарубіжних письменників. Синтезувавши усе це, він досягає вершини своєї поетичної творчости. Головна тема твору, яка простежується від початку і до кінця поеми,— це саме відкриття людини-поета, її стосунки з чуттєвим, фізичним, історичним та суспільним оточенням. Поет розкриває перед читачем світ, у якому перебуває сам і в якому водночас перебуває кожна людина. Твір написано у формі середньовічної літургії, що надає йому особливого піднесеного тону. Одночасно Елітіс використовує і гімн, і оду, і прозу. Він прагне повернути читача до своїх джерел, звертаючись до народних пісень. Усі три частини пов'язані між собою, мають подібну структуру. Перша частина, „Генезис“, готує читача до другої — „Страсті“, яка є її символічним продовженням. Саме у першій частині поет зображає народження „Я“, з якого виходить „Ти“. Вже у наступній частині твору простежується конфлікт між „Я“ і „Ти“. Елітіс робить читача свідком їх цілковитого взаємопорозуміння у частині „Прославлення“. „Достойно є“ — природний продукт будь-якого місця, духовна географія якого перетворила його у нащадка століть, у групову душу певного народу. У творі відкривається безперервна людська драма — життя, смерть та воскресіння[3]. Це наче історія окремої людини про пережиті події, написана з пам'яти. У творі поет вдається до протиставлення. З одного боку, змальовує атмосферу, з якою зіткнеться на полі битви, а з другого — середовище, у якому народжується поет-деміург, а також формування світу, спокійний ритм життя людини, що його вона несподівано залишить. Елітіс відображає і внутрішнє, і зовнішнє життя, використовуючи природу як невід'ємну його частину, як джерело натхнення. Поет також звер-

---

[1] Ελυτης O. Μαρία Νεφέλη.— Αθήνα, 2008.— Εκδ. 10.— σ. 19—20.
[2] Κιτρομιηλίδης Γ. Προσεγγίσεις.— Λευκοσία, 1987.— σ. 115.
[3] Μπέλα Ζ. Πτολμαίου Δ. Κείμενα Νεοελληνικής λογοτχνίας.— Αθήνα, 1983.— Τ. 4.— σ. 52.

тається до славних героїв минулого. Реальність і мрія, вимальовуючи картину антивоєнного характеру, виступають у цій поетичній композиції як зв'язок між реалізмом і символізмом. Відомий дослідник творчости Одіссеаса Елітіса Маріо Вітті зазначає, що поет звертається до поняття святенности часів Візантії, щоб поганським способом показати свою віру в чуттєве й одночасно духовне життя[4]. Поет також надає великого значення світлу. Для нього сонце — це рушійна сила, подібне до платонівського сонячне світло — символ найбільшого блага. Саме зі світла формується світ і народжується людина. Ще нема ані вбивств, ані хитрости, ані підступу. Ця незайманість світу і людини творять гармонію. Людина виступає частиною природи, і саме вона здатна і повинна пізнати містичну безмежність світу. Поет захоплюється народженням моря, як ще одним благом. Спостерігає появу грецьких островів і ластівку як провісницю весни. Водночас він змальовує Творця, який спрямовує людину, даючи їй блага, однак людина повинна сама долати труднощі, щоб усе це оцінити,— тільки тоді вона черпатиме науку життя для себе. Лише через пізнання і досвід людина зможе зрозуміти сутність світу. Тоді ж, на світанку, відбувається справжнє народження у цьому світі. Поет щоразу підкреслює величність світу словами „Цей світ малий і великий". Світ у цій частині зображено як синтез первісного світу, Господа Бога — деміурга, а в завершенні цієї частини — і самого поета, особистости, коли Елітіс мовить: „Отже, я цей світ, світ малий і великий". Це неначе тріумф народження гармонії. Власне, перед очима читача проминає історія Греції. У прозових частинах, а зокрема у шести „читаннях" під назвами „Шлях на фронт", „Волопаси", „Великий вихід", „Поле з кропивою", „Отара овець", та „Пророцтво", Елітіс змальовує поневолення народу та його спротив підкоренню. Поет вдається до цікавого художнього засобу: прозові „читання" розділені поезією, подібною до народних пісень. У ній Елітіс закликає народ до активної дії, до боротьби за волю, адже людина створена не лише для страждань. Нещастя і муки слід подолати, тоді зникне усе зло. Герой приймає виклик випробувань і поборює їх. У першому „читанні" під назвою „Шлях на фронт" автор показує дорогу греків на поле бою. На цій дорозі зібралися і старі, і молоді. Втомлені, спраглі, брудні, вони йшли безконечно довгим шляхом до призначеного місця. Елітіс надає цій дорозі ще й символічного значення, бо вона згуртувала людей, а страждання їх зробила одним цілим. Далі Одіссеас Елітіс описує греків далеко від дому. Про новини у рідних місцях вони дізнаються зі старих газет, котрі приносять зі собою місцеві жителі. У „Великому виході" автор змальовує приготування греків, які, лаштуючись виступити проти фашистів, беруть за зброю лише своє серце. Поет називає загарбників „Інші" й змальовує їх позбавленими відчуттів, на противагу молоді, яка нічого не боїться і виступає на захист Вітчизни. У „читанні" із символічною назвою „Отара овець" автор описує атмосферу громадянської війни і жалюгідне становище народу, який мовчки усе терпить, не намагається щось зробити, хоча лише сам народ спроможний змінити своє становище: „Тридцять три місяці й ще більше тривало це Зло... Тому що мій народ — це ворота, це двір і отара овець". Уже згодом у параграфі „Пророцтво" поет передбачає, що остаточна перемога прийде у далекому

[4] Vitti M. Ιστορία της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας.— Αθήνα, 2008.— σ. 465.

майбутньому, і тоді настане „вік Поета“, але для цього кожен повинен докласти багато зусиль. Елітіс бачить, як каратимуться не тільки загарбники, але й „достойні життя“, тобто багатії, яких цікавлять тільки гроші. Лише після того утвердиться „Новий закон“ та запанує любов і справедливість. В останній частині, „Прославлення“, поет протиставляє теперішнє панування сил занепаду та неуцтва і майбутнє, пов'язуючи його з тріумфом героя, який є втіленням сил світла. Одіссеас Елітіс прославляє все те, що має неабияку вартість для поета, а через нього для всього світу, щоб людина усвідомила цінність і сутність свого життя. Поет прагне, щоб людина сприйняла те, що її життя — це мить і лише „цей малий і великий світ“ вічний.

Серед науковців, які безпосередньо досліджували структуру цього твору, варто назвати Іліаса Петропулоса, Тасоса Лігнадіса, Еву Беї. Грецький дослідник творчости поета Антоніс Декаваллес у праці „Елітіс. Від золотої до срібної поезії“ так характеризує цей твір: „Перша з трьох частин „Генезис“ — це фізичне, історичне і духовне народження, формування Егейського моря й одночасно грецького народу, свідомости греків, та й самого поета. У другій частині „Страсті“ світ постає у різних іпостасях, переживає ще одне з найбільших і найтриваліших випробувань історії, перед яким його поставили зовнішні та внутрішні вороги. У цьому випробуванні світ героїчно протистоїть своєю первинною природою, традицією батьків, духовними цінностями, намагається розірвати пута пристрасти до перемоги у „Прославленні“ з допомогою надії, пророцтва, що це замінить одночасно земний та небесний рай, і це все приведе до того, що зло перетвориться у добро, темрява — у світло від світла сонця“[5]. Можна, отже, підсумувати, що „Генезис“ — це народження і швидкий розвиток героя, „Страсті“ — випробування, які він повинен пройти на своєму шляху, а „Прославлення“ — справедливість і його задоволення.

Ще один визначний твір „Марія Нефелі“, відмінний своєю структурою від „Достойно є“, автор опублікував за рік до відзначення Нобелівською премією (1979). У своєму інтерв'ю з Іваром Іваском про причину написання цієї композиції Елітіс сказав таке: „У моїй поезії Марія — це молода жінка сучасного світу. Моя поезія спрямована на досвід, однак не описує реальні події. „Марія Нефелі“ — виняток. Закінчуючи написання „Достойно є“ (це було шістнадцять років тому), я справді зустрів цю жінку і раптом захотів написати щось відмінне від „Достойно є“. Тому зробив цю жінку героїнею свого твору і змусив її відкрити своє світобачення, притаманне сучасному поколінню. Я не виступаю проти неї, створивши паралельні монологи. Мій висновок у цій поезії полягає в тому, що ми шукаємо, власне кажучи, ті самі речі, але йдемо різними шляхами“[6]. Одним з епіграфів цього твору є слова з Євангелія від Матвія „Я вам кажу не противитися злому“, а іншим — рядки з поетичної збірки „Орієнтири“: „Подумай, постарайся, відчуй — з другого боку той самий я“. Грецький дослідник Антоніс Декаваллес так характеризує поетичну композицію Одіссеаса Елітіса: „Як Марії Нефелі, так і іншим представникам цього покоління поезія допомагає побачити, як природа інстинктивно промовляє

---

[5] Ελυτης Ο. Μαρία Νεφέλη.— Εκδ. 10.— σ. 18.

[6] Kimon F. The sovereign sun. Odysseus Elytis // Books abroad.— Philadelphia, 1975.— Vol. 49.— N 4.— P. 640.

немовби від етнічної підсвідомости, від нашого спадку, від містичної сили місця, від сонця Егейського, і світло це проходить крізь густу хмару чуттєвого і духовного бруду"[7]. У цьому поетичному творі автор показує сучасне суспільство з його проґресом, з його втраченими вартостями, суспільство, яке задовольняється кількістю, а не якістю. Таким чином Елітіс прагне знайти іншу іпостась цього світу. Показуючи подвійну природу світу, автор вдається до символізму. Про це говорить уже сама назва „Марія Нефелі". У цьому імені поєднуються дві протилежності: з одного боку, Марія як втілення непорочности (поет проводить аналогію з ім'ям Богородиці), з другого — „Нефелі". Саме це слово позначає хмару. Хмара застилає сонце, яке обожнює Елітіс, сонце, яке виступає для нього рушійною силою життя. Хмара ототожнюється з темрявою і затінює радість, виступає символом самотности та смутку. Елітіс бачить Марію Нефелі як дуже вродливу і водночас дуже негарну всюдисущу жінку. Він каже:

Ти прекрасна як природний феномен...
Богом послане замикання струму
Магія зірок доглядатиме твоє ліжко
І подбає про позитивні прогнози у твоїй безнадійності
*Ти прекрасна як безнадія...**

У „Гімні до Марії Нефелі" автор ще називає дівчину Іріс (Іріда) віщункою богів, а вона називає поета „Нефелігеретіс" — збирачем хмар, що також несе в собі смислове навантаження.

Ця поетична композиція Одіссеаса Елітіса відрізняється від інших творів поета. Зазвичай у своїх віршах Елітіс виступає ліричним поетом та промовляє від першої особи. А тут поет використовує діалогічну форму, у ній дискутують дві особи — сам поет і Марія Нефелі. Між цими двома особистостями маємо вікову різницю, вони належать до різних поколінь, і водночас бачимо між ними глибокий духовний зв'язок, що стоїть вище від суперечностей. Твір складається з 3 частин та 46 віршів. У першій і третій частинах розмову починає Марія Нефелі, у другій — поет. Образ Марії Нефелі не відображає ліричного настрою Елітіса. Дівчина — жертва сучасного суспільства споживачів, технології, швидкостей, дешевих вигод. Уже в першій частині твору вона припускає, що її співрозмовник — представник іншого покоління і тому не може її зрозуміти, однак пізніше вона усвідомлює свою помилку. Попри це, поет показує невпевненість у завтрашньому дні, брак віри та надії. „Саме цей світ постає перед Антиголосом в очах Марії, світ, відмінний від його світу",— пише Антоніс Декаваллес[8]. Автор будує свою поетичну театральну композицію таким чином, що обидва герої неначе виголошують свої монологи й одночасно ведуть діалог. Починає Елітіс цю розмову із вступного діалогу під назвою „Представлення" і лише після того переходить до першої частини. Цікаво, що вони розділені між собою двома віршами-мостами: перша

[7] Δεκαβάλλες Αντ. Ο Ελύτης. Από το χρυσό ως το ασημένιο ποίημα.— „Κεδρος".— σ. 129.

* Тут і далі переклад наш.

[8] Δεκαβάλλες Αντ. Ο Ελύτης. Από το χρυσό ως το ασημένιο ποίημα.— σ. 121.

і друга частини — „Піснею Марії Нефелі“, а друга і третя — „Піснею Поета“. Закінчується твір поезією „Вічна лотерея“. Варто зауважити, що кожна з частин композиції складається з семи монологів Марії Нефелі та семи монологів Антіфонітіса, завершальна поезія також складається із семи віршів. Одіссеас Елітіс не просто залишає читача наодинці зі своїми героями. Кожному монологу він дає назву. При цьому вже у самих назвах криється двояке сприйняття героями тих чи тих явищ. За приклад можуть правити такі паралельні монологи, як „Нефелі“ („Хмара“) та „Нефелігеретіс“ („Збирач хмар“). Дівчина сама дає собі ім'я Марія Нефелі, а співбесідникові — Нефелігеретіс. Вона промовляє так:

Всі інші завжди вважатимуть тебе мудрецем-ученим,
І лише я, та, що кохає тебе, у снах бачитиму ув'язненого.
Так кажуть, що кохання насправді як „спільність долі“.
Я тоді маю бути Марія Нефелі, а ти — Нефелігеретіс.

Уже з самих імен стає зрозумілим, що між ними є щось спільне і водночас відмінне. Νεφεληγερέτης — це також постійний епітет Зевса у творах Гомера, що вказує на те, що поет надає Антіфонітісу владу Зевса у сучасному часі, тобто наділяє свого героя здатністю бути вищим за інших і бачити більше від інших. Цікаво також те, що поет кількома рядками підсумовує кожен монолог своїх героїв

Дівчина розмовляє з Антіфонітісом, але хто він насправді? Це наче її внутрішній голос, який не дає їй загубитися у хащах сучасного світу, навпаки, допомагає віднайти себе. Таким чином, він відповідає на запитання Марії Нефелі, а також ставить запитання їй. Такий символізм ми бачимо далі у монолозі „Патмос“, який виголошує Марія Нефелі, та монолозі Антіфонітіса „Апокаліпсис“. Знову вже у самих назвах розкривається різне сприйняття цього місця: для дівчини — це туристичне місце зі своїми привабами та пригодами, для Антіфонітіса це таємниче і містичне для нього місце означає щось значно більше, це те місце, де євангеліст Йоан написав „Апокаліпсис“.

Автор закінчує першу частину поетичної композиції монологами дівчини „Троянська війна“ та „Єлена“ Антіфонітіса. Дівчина занурюється у філософські роздуми про плин часу та хід подій і доходить такого висновку:

Доки є на світі ахейці, доти завжди існуватиме прекрасна Єлена...
У кожного часу своя Троянська війна.

Марія Нефелі усвідомлює, що кожен час має свої особливості й завжди для неї існуватимуть нові можливості. У своєму монолозі поет відкриває нам символізм образу дівчини. Вона така, як є, хоча часи змінюються. Він називає її „дівчина, гостра на вдачу“, „справжня загроза майбутньому“, вона „має таке значення, як колись лямбда в „Іліаді“, „врятована від огидного смислу вічного циклу“ або та, яка „уб'є знову Історію“. І завершує такими словами: „Кожен час має свою Єлену“.

Наступна частина твору, в якій розмову веде Антіфонітіс, відзначається більшим позитивізмом поглядів Марії Нефелі та розкриттям сутности різних явищ з різних сторін. Герої обговорюють сучасний світ із

його технологіями, проґресом та те, що він, проґрес, приведе до повернення, до початку, і тоді, можливо, ми будемо сумувати за ним. У наступному монолозі дівчини чітко простежується інша сторона особистости поета. Монологи „Прабатьківський рай“ і „Летючий змій“ нагадують монологи, тематично аналогічні монологам у першій частині „Патмос“ та „Апокаліпсис“. Елітіс звертається у своїх думках до первісних часів, до зірваного плоду, забороненого Господом. Лише через це дерево увійшла в життя людини смерть, а також такі поняття, як біль і страждання. Поет показує, що людина усвідомлює поняття смерти, але брак віри призводить до смерти без спасіння. Поет промовляє:

...Смерть є тією
Якою людина розумом своїм її створила
І величезна брехня її та, що Дерево не існувало
Так правда твориться так само
Як твориться брехня.

Марія Нефелі змальовує свій уявний вищий світ у монолозі під назвою „Летючий змій“, у якому вирисовує, як вона каже, „спогад майбутнього“. Ця розповідь приземленіша від слів її співбесідника. Марія Нефелі описує „вищий світ“ і тих, хто у ньому живе, а також „нижчий“ з його нещастями. В „Офіційному свідоцтві“ автор вустами Марії Нефелі виголошує маніфест сучасного покоління, який значно глибший у своїй суті, ніж це може здатися з першого погляду. Автор усвідомлює, що позиція нового покоління не дуже різниться від його позиції. Закінчує поет другу частину композиції „Марія Нефелі“ монологами „Інквізиція“ і „Святий Франциск з Асизи“. Поет каже, що „біль додається від того, що забирають“, а „досконалість не має ахіллесової п'яти“. Він вірить у прихід чудових часів у майбутньому; святий Франциск відповість на це описом сучасного світу, який і сьогодні прекрасний. Таким чином, думки співрозмовників подібні у зображенні боротьби людини за її життя у різні часи та за різних обставин. Людина будь-якого покоління прагне подолати перешкоди і зібрати всі хмари, щоб сонце могло світити на повну силу.

Останню частину поет розпочинає з монологу Марії Нефелі „Доброго дня смуток“. Поет вустами дівчини з іронією та сарказмом осуджує смуток і змушує Марію, тобто, самого себе, протистояти йому. Зовсім іншим за настроєм видається монолог Антіфонітіса „Ранкова гімнастика“, де герой виконує вправи не так фізичні, як духовні — для самопізнання замість марних філософських роздумів. До свого життя героїня цієї композиції звертається у „Двадцятичотиригодинному житті“, де розписує усе своє життя по годинах. Життя, як життя з його різними подіями, помилками та запізнілим усвідомленням того, що часу вже нема. На противагу цій іронічній розповіді Антіфонітіс проголошує свою „Мить, рівну життю“, де життя блискавичне, як мить, однак воно може тривати вічність, а це вже залежить від самої людини. У зображенні поета Марія Нефелі, представниця сучасного покоління стає сьогоднішньою Електрою в „Електрі-бар“, яка розв'язує усі свої проблеми у барі під землею — спиртне дає їй неземне відчуття легкости і вищости. Поет досягає цього ж відчуття зовсім іншим чином, розповідаючи про це у „Непорочному народженні“. Саме тут він возвеличує жінку, вбачає у ній символ прекрасного, жіно-

чости, Богородиці та матері землі. Такою ж бачитиме Антіфонітіс Марію у наступних своїх монологах — вона наче нова Лахесіс, послана поетові. На завершення цієї частини він звертається до історичних подій у двох спарених монологах під назвою „Сталін“ і „Угорське повстання“, де Сталін виступає втіленням демонічної сили та гніту. Елітіс узагальнює образ Сталіна, відносить його до усіх часів, починаючи від монголів, і з сарказмом осуджує панівні ідеології, кажучи, що *„у будь-який час є свій Сталін“, який встановлює свій „порядок“*. Марія Нефелі не мовчить, а закликає до непокори і протистояння:

Перш ніж встигне той Один змінити мене,
Перш ніж запровадить „новий порядок“
Це знов кажу й до зустрічі — я до в'язниці йду...

Цей монолог поет підсумовує такими словами: „Коли чуєш „порядок“ — людським м'ясом смердить“. У цьому монолозі Одіссеас Елітіс особливо наголошує на сутності поняття „диктатор“, коли з сарказмом промовляє: „Усі спотворюють того Одного“, а вже у монолозі „Угорське повстання“ поет промовляє: „Усіх спотворює той Один“, який у всі часи виступає у різному вигляді. Однак надія, хоча б маленька, завжди є. Поет проводить паралель із повстанням угорських демократичних сил 1956 р., придушеним радянськими військами, підсумовуючи цю поезію рядками:

Якщо тобі судилося померти, помри,
Але дивись, щоб став ти першим півнем
У Аїді.

Одіссеас Елітіс написав цю поетичну композицію у вигляді монтажу, який відображає його особисту позицію. Грецький дослідник Нікос Діму характеризує цей театральний твір як епос, як пісню, а також як дослідження і гімн. Літературознавець зазначає, що „Марія Нефелі“ — твір, актуальний, як сьогоднішня газета, і вічний, як Гомер[9].

Поет проводить невидимі паралелі між трьома частинами свого твору. Завершуючи кожну з частин автор звертається до постійности часу. Наприклад, останній діалог першої частини цієї поетичної композиції закінчується словами: „Кожному часу притаманна своя Троянська війна“ та „У кожен час є своя Єлена“, другої — „Кожному часу притаманна його інквізиція“ та „У кожен час є свій святий Франциск з Асизи“, а третьої — „У кожен час є свій Сталін“ та „Кожному часу притаманне його угорське повстання“.

Останнім завершальним акордом поетичної композиції „Марія Нефелі“ став вірш „Вікова лотерея“, в якому поет з допомогою Антіфонітіса закінчує у вигляді пророцтва своє дослідження Марії Нефелі. Подібно до „Прославлення“, останньої частини „Достойно є“, тут автор увіковічує Марію Нефелі як позачасову особистість, як життя, як символ нових часів, жертвою яких стає молода людина. Тінь хмари над нею розсіюється завдяки її добру, розважливості та любові.

---

[9] Δήμου Ν. Απόπειρα βιογραφίας της Μαρίας Νεφέλης. Οδυσσεας Ελύτης.— Αθήνα, 1992.— Δοκίμια 1.— σ. 78.

Отже, поетичні композиції „Достойно є“ та „Марія Нефелі“ Одіссеаса Елітіса різняться між собою як структурою, так і характером, але спільним для них залишається перемога добра і світла. Написані у різний час, ці твори відтворюють еволюцію творчого шляху поета. „Достойно є“ — визнаний шедевр світової літератури, а проте поетичний твір „Марія Нефелі“ не поступається йому, грецькі критики навіть називають цю композицію твором майбутнього. Його світове прочитання ще попереду.

Marta TSOMPANIS

„TO AXION ESTI — IT IS WORTHY“ AND „MARIA NEFELI“ — TWO PHILOSOPHICAL FACES OF ODYSSEAS ELYTIS

The article reveals the life and creativity of Odisseas Elitis, a renowned Greek poet of the 20th century and the laureate of the 1979 Nobel Prize in literature. The an their analyses his two poetic compositions: „To Axion Esti — It is Worthy“ (1959) and „Maria Nefeli“ (1979). The first one is devoted to glorification of the harmonious world, the history of Greek people and their struggle for liberty. The second work is a theatrical composition, devoted to both older and younger generations, and was two principal heroes: the poet himself, as a representative of the older generation, and Maria Nefeli — a personification of the modern world of progress and technologies with its „new“ worldview. The poet uses the dialogues bertween a girl and Antifonitis that unravel the events and problems from the viewpoint of those people, who come to the conclusion they strive for the common goal despite all their discrepancies in worldviews and disagreements.

Тимофій ГАВРИЛІВ

КОНЦЕПЦІЯ ІНТЕҐРАЛЬНОГО „Я“ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ ТРИЛОГІЇ ЕЛІАСА КАНЕТТІ

У нотатках від 1992—1993 рр., які ми відносимо до поля автобіографічної літератури, Еліас Канетті, коментуючи свою біографічну трилогію, так окреслює завдання автобіографії: „Історія життя має складатися з достатньої кількости загадок, аби було що відгадувати, і нічого страшного, якщо ті чи ті розв'язки виявляться неправильними. Деякі моменти слід закладати так, щоб вони назавжди залишилися невидимими. Всі самозвеличувальні й фальшувальні втручання повинні викликати сміх. Історія життя таємна, як життя, про яке вона мовить. Витлумачені життя не були життями“[1].

В усіх трьох частинах автобіографії Е. Канетті оповідь ведеться від першої особи й у дуже рідкісних випадках „я“, яке пригадує, обирає форму „ти“, яка виконує технічну функцію, не набуваючи достатньої значенневости, щоб розглядати її як одну з форм ведення автобіографічної оповіді, і яка є самозвертанням, в котрому „я“ і „ти“ тотожні („я і ти одна душа“[2]): оповідь веде автобіографуюче „я“ (das sprechende Ich), а автобіографоване „я“ на понадграматичному рівні виступає обговореним „я“ (das besprochene Ich), тоді як на формально-граматичному рівні воно також є „я“, яке мовить (das sprechende Ich), адже „я“, яке пригадує, пригадує само себе в часопросторі минулого часу.

Навіть там, де самокритичний оповідач утішається можливістю вимовляти „я“, змальовувати вчинки, думки і стани цього „я“. Бертрам Казміровскі говорить про „дивовижну впевненість „я“ в собі“, з допомогою яких „оповідач виписує своє дитинство і юність“[3]. Воно напрочуд інтеґральне й свідоме себе. М. Болляхер мовить у зв'язку з ним про „інтеґральність індивіда“[4]. Таким воно себе декларує. Концепцію інтеґрального пригадування М. Болляхер називає „поетологічною конституцією автобіографії“

---

[1] Canetti E. Aufzeichnungen 1992—1993.— München und Wien, 1996.— S. 82—83.

[2] Gadamer H.-G. Gedicht und Gespräch: Essays.— Frankfurt am Main, 1990.— S. 64—69.

[3] Kazmirowski B. In der Provinz des Lehrers. Rollenbilder und Selbstentwürfe in Leben und Werk von Elias Canetti.— Frankfurt am Main und andere, 2004.— S. 45.

[4] Bollacher M. „...das Weitertragen des Gelesenen“. Lesen und Schreiben in Canettis Autobiographie // Canetti als Leser / Herausg. G. Neumann.— Freiburg im Breisgau, 1996.— S. 38.

Е. Канетті[5]. Водночас дослідник відмежовується від спроб прирівняти концепцію інтеґральної особистости до ізольованости й самодостатности супроти зовнішнього світу: „Хоча автобіографія Канетті й підпорядкована реґулятивній ідеї поетичної самореалізації, на яку „я", що оповідає, спрямовує поворотні моменти історії свого життя, проте вона не сповідує монадологічного міфу „зміцненого „я", яке в ізольованості й самодостатності барикадується проти зовнішнього світу"[6].

Таке трактування „я" не тільки домінує, а й є єдиним у літературознавстві; йдеться про нерозмежованість двох рівнів репрезентації „я" у художньому творі: 1) на рівні художнього простору, 2) на рівні оселеного в ньому змісту. На першому рівні маємо справу з формальним „я" як частиною художнього простору, тож говоримо про його репрезентації, розмежовуючи між „я"-оповідачем і оповідженим „я", автобіографуючим „я" й автобіографованим „я" і так далі. На другому рівні маємо справу з „я" у художньому просторі, з „я" як особою; саме це „я" адекватне і суголосне або несуголосне з „я" позахудожньої дійсности. Якщо у випадку формального „я" йдеться про його репрезентації, то у випадку „я" як особи може йтися як про репрезентації, так і про саморепрезентації. З саморепрезентаціями маємо справу в автобіографічній і подорожній нефікціональній літературі. Говорячи про „я", ми говоримо про одну з двох його репрезентацій або й про обидві одночасно.

Уже формальний рівень ставить інтеґральність „я" під сумнів. „Я" оповідача не заповнює всього оповідного простору. Мало того, воно не заповнює його зовсім. Воно його кшталтує, щоб оселити в ньому інше „я". Воно розповідає історію цього іншого „я". Воно начебто є тим іншим „я", принаймні було ним, однак було ним давно, тепер воно ним не є, хоча протягом усієї оповіді між обома „я" відбувається постійна кореспонденція. Того „я", яким воно було насправді, немає — воно безповоротно втрачене. Інше „я" збереглося лише таким, яким його „я", яке оповідає, бачить (мислить, пам'ятає). Воно збереглося лише в уяві „я", яке оповідає, тому воно, на відміну від реального „я"-оповідача, є уявленим „я". Водночас „я", яке оповідає, ближче до уявленого „я", ніж було б до уявного „я" неавтобіографічного художнього тексту. Оповіджене „я" автобіографії є іншим „я", але не є „я" іншого, і ми це виразно відчуваємо в будь-яких художніх автобіографіях, хоч би як вони компонувалися і хай як у них розподілено ролі.

Нарешті, „я", яке оповідає, і „я" оповіджене перебувають в особливому зв'язку з „я" автора, який, мов ідентифікаційний штемпель установи, поставив над автобіографією своє ім'я та прізвище. Особливість цього зв'язку такої самої природи, що й між „я", яке оповідає, й оповідженим „я": жодне з них не є „я" іншого, вони всі „я" одного, хоча є не одним, а трьома „я". Міфотворець потрапляє у формальну пастку створеного ним міфу про себе: скільки б він не стверджував, що є (був) таким, як подано в автобіографії, завжди існуватиме люфт між ним як автором, з одного

[5] Bollacher M. Die Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Elias Canettis Erzählung „Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend"// Bollacher M. Das erinnerte Ich. Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart / Herausg. B. Gruber.— Paderborn, 2000.— S. 20.

[6] Bollacher M. „...das Weitertragen des Gelesenen"...— S. 38.

боку, і парою „я“-пригадувач / пригадане „я“ — з другого. Формальне усамостійнення „я“-оповідача від „я“ автора невіддільне від сприйняття „я“-оповідача як автономної інстанції, що завше зближує автобіографію з фікціональним „я“-романом. Така близькість зворотним чином породжує ефект фікціоналізації автобіографічного „я“. Водночас у фікціональному „я“-романі, що його, як і автобіографію, наскрізно оповідає той самий „я“-оповідач („чистий“ „я“-роман), властивий автор оповіді зникає з поля зору читача („By a first-person novel is meant a novel that is narrated all the way along in the first person who appears in the novel, the narrator“[7]), тоді як автобіографічний пакт унеможливлює зникання автора, а щонайвище можливий його відхід на другий план, порівняно з його текстовими „я“-формалізаціями (автобіографуюче „я“ й автобіографічне „я“). Крім того, автобіографія близька лише до такого „я“-роману, в якому „я“-оповідач — центральна фіґура, на відміну від „я“-романів, у яких „я“-оповідач не завжди виконує навіть функцію фіґури першого плану.

Пишучи автобіографію, автобіограф пристає на певні правила гри, які Філіпп Лежен називає „автобіографічним пактом“[8], акцент з авторського „я“ переміщається в поле напруги між а) „я“, яке оповідає, й оповідженим „я“, б) в історію оповідженого „я“. Тому „зіркові“ ідентичнісні класифікатори („автор як світоч для нащадків“[9]) чи твердження, що Е. Канетті „своїм прагненням художніми творами бути публічно присутнім також після біологічної смерти хоче забезпечити собі місце як уявна „зірка для нащадків“[10], виникають з нерозуміння розподілу ролей в автобіографічному наративі й прийнятні на рівні літературно-критичного дискурсу, однак непридатні для наукового описання автобіографічного феномену. Те, що автобіограф виконує також ці три функції — 1) інтерпретації себе; 2) інтерпретації своєї творчости; 3) пролонгації себе (зокрема, й у сенсі життя після життя) — очевидне, особливо в руслі автоміфу Е. Канетті про себе як смертоборця, однак закидання автобіографії цієї третьої функції в науково-пізнавальному сенсі мало помічне. „Автобіографія,— пише Ґ. Штіґ,— творчий художній акт проти смерти, вона — тріумф спогаду над часом“[11]. Плідніше, на наш погляд, аналізування того, які міфотворчі механізми задіює автор для завуальовування цієї третьої функції і якою драматичною постає автобіографія як художній простір опору проти смерти. Е. Канетті обирає смертоборчий міф, через який ототожнює себе з Прометеєм, а через ототожнення себе з Прометеєм намагається забезпечити „пам'ять у віках“, адже — це достеменно знає автобіограф — фізіологічну смерть „я“ здатна перетривати лише пам'ять про „я“, підвалини чого закладає, зокрема, автобіографія. Смертоборчий міф відповідає традиції старозавітного біблійного богоборства (Ізраїль як той, хто змагався з Богом) і — ще дуже — новозавітного „смертію смерть поправ“, феномен Христа.

---

[7] Romberg B. Studies in the narrative technique of the first-person novel.— Stockholm, 1962.— P. 4.

[8] Lejeune P. Le pacte autobiographique.— Paris, 1975.— S. 357.

[9] Schöttker D. Der Autor als Star der Nachwelt // Stars. Annäherungen an ein Phänomen / Herausg. W. Ulrich und S. Schirdewahn.— Frankfurt am Main, 2002.— S. 248—265.

[10] Kazmirowski B. In der Provinz des Lehrers...— S. 41.

[11] Stieg G. Betrachtungen zu Elias Canettis Autobiographie // Zu Elias Canetti / Herausg. M. Durzak.— Stuttgart, 1983.— S. 158.

Біблійні алюзії автобіографія Е. Канетті табуює — можливо, тому, що автобіограф мислить себе у просвітницькому просторі, натомість експлікуючи індикатори міфу про Прометея і перекодовуючи найважливіший — вогонь. Не вільне від магії вогню, пригадане „я" бачить його як руйнівну стихію, як те, що людина перестала вміти обходитися з вогнем, використовуючи його деструктивно або ж потерпаючи від його деструктивної дії. Конотативне перекодування вогню посилює роль пам'яти в межах смертоборчого міфу: згорає бібліотека, згорає людина, однак вона не зникає, якщо залишається пам'ять про неї. Субверсивним чином Петер Кін і його синологічна бібліотека не зникли — вони живуть у пам'яті, якою є наратив про них. Якщо „Засліплення" — теза, то автобіографія Е. Канетті — антитеза: на рівні змісту (апологія бібліотеки і „я", а також спілки їх в автобіографії й елімінації „я" й бібліотеки в романі) і на рівні жанру (фікціональний роман), в якому „я" є „він" фіктивної фігури, супроти автобіографії, в якій автобіографоване „я" не є фіктивним.

Вже уточнювальними назвами автобіографічних книжок Е. Канетті послаблює зв'язок між собою, автором, і тим, що оповідається, відтак між „я"-оповідачем й оповідженим „я". Усі вони називаються Lebensgeschichte, що, з огляду на будову німецької мови, може означати й eine Lebensgeschichte (одна з історій життя) й meine Lebensgeschichte (історія мого життя), до порівняння: автобіографія „Поезія і правда" Й.-В. Ґете виразно зазначає: „З мого життя". Е. Канетті відмовляється від такої природної для німецької мови, якою написана автобіографія, присвійности. Якби, однак, Е. Канетті хотів заперечити присвійність, він би мав написати Eine Lebensgeschichte. Е. Канетті цього не робить, лише відкриває таку опцію, яка б означала двояке: 1) що це одна з автобіографій, яких чимало різних, зокрема й художніх, і 2) що цю автобіографію можна було розповісти так, але й можна було б по-іншому. Якщо ж її можна було б розповісти по-іншому, то й оповіджене „я" виглядало б по-іншому, було інакшим, і, може, „я", яке оповідає, також поводилося б, тобто розповідало б по-іншому. В усякому разі, Lebensgeschichte не припускає Die Lebensgeschichte, що робило б автобіографію замкненим художнім простором, який би показував самовпевненість автора й перестерігав, щоб не сказати відлякував, читачів.

Автобіографічна трилогія змальовує еволюцію пригаданого „я". Разом з відмінністю між двома „я" автобіографії, яка випливає з їхнього статусу (автобіографуюче „я" versus автобіографоване „я"), іншою основною відмінністю між ними є те, що пригадане „я" зображене в розвитку, і ми, читачі, є не тільки спостерігачами, а й співрозмовниками цього процесу становлення, тоді як автобіографуюче „я" залишається незмінним у просторі автобіографічного наративу. Автобіографуюче „я" — інстанція константна, впродовж оповіді це „я" володіє тим самим багажем знань, послуговується тим самим вокабуляром, що забезпечує автобіографічному наративу гомогенність. Воно вистояне на рівні персоналістської ідентичности: автентичність, вартості, соціальні функції виразні й стабільні. Водночас стабільність автобіографуючого „я" не абсолютна й невідклична — бодай тому, що воно є формалізацією особи автора, який, пишучи автобіографію, теж може еволюціонувати — не так швидко і не в сенсі становлення, а в сенсі розвитку, адже людина, доросла і сформована, однаково розвивається протягом усього життя, наскільки розвиток (рух) сино-

німізується з життям. Цей розвиток помітнішає, коли автобіографія пишеться протягом тривалого часу, і не простежується, коли вона виникла впродовж короткого періоду (рік—два). Ще помітнішим він може ставати, коли автобіографія виростає з нотаток і щоденників, що робилися попередніми десятиріччями перед написанням автобіографії, включно з періодом життя, що його автобіографія опрацьовує. Тоді інтенсивність помітности залежить від обходження автора з нотатково-щоденниковим матеріалом. Ми бачимо дві основні можливості: 1) автор підкреслює, коли йдеться про нотатки й щоденники, вбудовуючи їх у текст автобіографії у вигляді експліцитних (прямих) цитат; 2) автор компонує автобіографічний текст з нотаток і щоденників. У першому випадку інтенсивність помітности нульова, зате виразно видно еволюцію, яку здійснило „я“ між „тоді“ і „тепер“. Автор може таким чином навіть додатково наголошувати на цій еволюції, маркувати зміну поглядів, оцінок, еволюцію сприйняття. У другому випадку інтенсивність помітности напрочуд висока, проте оманлива, адже виникає внаслідок просіювання старого матеріалу через сито сьогоднішнього „я“. Автобіограф Е. Канетті пише автобіографічну трилогію впродовж десятиріччя (її томи з'являються між 1977 і 1985 рр.). У трикутнику автобіограф — автобіографуюче „я“ — автобіографоване „я“ константність автобіографуючого „я“ є характеристикою відносною.

Друга і ще більшою мірою третя частини автобіографії наповнюють художній простір історико-культурним простором. „Я“, яке оповідає, рухається в історії культури, а оповіджене „я“ постає „я“, зітканим з культури. „Я“-оповідач обмежується називанням географічних прикмет, насамперед топосів міста, майже цілковито замовчуючи побут; „я“, про яке він оповідає, мислиться винятково у просторі культури. Підпорядкованість автобіографічної трилогії меті творення культурницької ідентичности „я“, змалювання пригаданого „я“ як такого, яке відмалку прагне до високої духовности, Сузан Зонтаґ називає „духом як пристрастю“[12], що дуже добре вловлює духовну самопоставу Е. Канетті. Культурницька самостилізація „я“ поширюється і на томи нотаток, і на інтерв'ю письменника.

Пригадуючи, „я“ створює наративний простір спогаду і протагоніста цього простору, пригадане „я“. Свідоме своєї ролі пригадувача, воно послідовно і символічно починає автобіографічну трилогію спогадом — першим, який врізався в дитячу пам'ять пригаданого „я“. Леґенда про язик задає параметри і назву не тільки першій книжці трилогії „Врятований язик“, а й цілій трилогії; через трилогію „я“ (Е. Канетті) інтерпретує себе і свою творчість. Відтак перший спогад — не лише перший спогад у стилі моторошних казок братів Ґрімм, а й віртуозна самоінтерпретація. Адже „я“, як усякий письменник і читач, мислить себе вербальною істотою. Страх відрізання язика символізує тут не тільки страх кастрації, що очевидно, а й страх випадання з культурного простору, а це вже є не страхом автобіографованого „я“, а страхом автобіографуючого „я“. Двоіпостасність „я“ в автобіографії породжує явище перпетуйованої інтерференції, коли на тодішні переживття пригаданого „я“ накладається теперішнє тлумачення автобіографуючого „я“. В епізоді про відрізаний язик

[12] Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti.— München; Wien, 1985.— S. 90.

на страх-як-пережиття (страх автобіографованого „я") накладається страх-як-інтерпретація автобіографуючого „я". Накладання інтерпретації на пережиття веде до леґендаризації побутового епізоду.

Ця перша і чи не єдина такого плану в трилогії леґенда наголошена кілька разів одночасно: 1) відкриває „Врятований язик", 2) відкриває автобіографічну трилогію як цілість, 3) подовженим абзацом відокремлена від тканини тексту в розділі „Мій найраніший спогад" (частина „Русе. 1905—1911"). Це досить коротка й сильна леґенда, „занурена в червоне"[13], до того ж подвійно: дослівно (властивість пам'яти забарвлювати спогад у певний колір / запах тощо) і символічно („зануреність" у Стендаля, автора роману становлення „Червоне і чорне" й автобіографічного твору „Анрі Брюлар", на яку взорується Е. Канетті; з цього погляду, автобіографічна трилогія Е. Канетті — запізніла аверсія, але й також імітація біографічного буму міжвоєнних десятиріч). Між двома можливими самопрезентаціями, які Е. Канетті називає „Стендалем" і „Наполеоном", він зіставляє своє автобіографічне „я" з Анрі Брюларом, автобіографічним „я" Стендаля.

Між „я"-пригадувачем і пригаданим „я" пролягає відстань метаморфози: пригадуючи, „я"-пригадувач перетворюється на дитину, на себе, яким був (бачить себе) багато років тому. „Я" бачить себе на дівочій руці, воно вже від другого речення автобіографічної трилогії так очевидно самоцентроване, що не служниця його виносить, а „на руці дівчини я виходжу в двері, підлога переді мною червона, ліворуч ведуть уділ сходи, так само червоні"[14]. Щойно після цього з'являється форма „ми": „Напроти нас, на тій самій висоті, відчиняються двері і виходить усміхнений чоловік"[15], щоб через хвилю — в тому самому реченні — знову повернутися до мовлення від першої особи однини і в першій особі однини: „Він підходить до мене впритул, зупиняється і каже: „Покажи язик!" Я висуваю язик, він сягає рукою в кишеню, дістає цизорик, відкриває його і прикладає лезо майже до самого мого язика. Він каже: „Тепер відріжемо йому язик". Я не наважуюся заховати язик, він підступає все ближче, зараз він торкнеться до нього лезом. Останньої миті він ховає ніж, кажучи: „Сьогодні ще ні, завтра". Він складає цизорик і ховає назад до кишені"[16].

Ця ситуація повторюється наступного і ще багато інших днів. Якщо ітеративність (яка є класичним способом казкового й леґендарного мовлення) покликана надати леґенді більшої значущости, а стражданням пригаданого „я" — нестерпности, то осцилограма мовлення (від „я" до „ми" і знову до „я") тим дужче демонструє рафінованість композиції цієї леґенди, виявляючи одночасно її подвійне сексуальне наповнення: на поверхні (на рівні сюжету) йдеться про любовну історію між змальованим чоловіком і дівчиною-служницею, в якій пригадане „я" стає небажаним свідком, і тому незнайомець його лякає, спонукаючи „мовчати"; на глибинному рівні (на рівні організації мовлення) йдеться про роль „я" в цій любовній історії, яка виходить за межі ролі небажаного свідка і перетво-

[13] Canetti E. Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend.— München; Wien, 1977.— S. 9.
[14] Там само.
[15] Там само.
[16] Там само.

рює любовну історію між чоловіком і дівчиною на любовний трикутник, третім учасником якого стає пригадане „я“. Тож „ми“ означає не так те, що пригадане „я“ шукає захисту в дівчини від незнайомця, як сексуальну інтригу, в якій пригадане „я“ на „третього зайвого“ хоче перетворити чоловіка-незнайомця. В контексті автобіографії, опублікованих нотаток і життя письменника „ми“ означає також солідаризацію „я“-оповідача через фігуру пригаданого „я“ з жінкою проти чоловіка.

У тому, що все закінчується щасливо для „я“, хоча, мабуть, не так уже й щасливо для дівчини, яку відсилають назад у Болгарію, поспішає запевнити назва книжки („Врятований язик“). Автобіографічна трилогія, вся творчість і біографія Е. Канетті примушують якщо не засумніватися у цій запобігливій відповіді, то принаймні поставити її частково під сумнів: чи весь язик урятовано? Починаючи від „Засліплення“, сферу сексуальности щонайбрутальніше прогнано з універсуму Е. Канетті: автобіографією Е. Канетті дає й цю другу відповідь на питання, яким є леґенда про врятований язик; ця відповідь лежить під нішою, поверхневою; якщо поверхнева каже про врятований язик, то глибинна — про втрачений язик: автобіографією автобіографічне „я“ здійснює акт самокастрування. Будь-яким натякам на сексуальність, як, наприклад, у школі, автобіографуюче „я“ з допомогою автобіографованого „я“ відразу кладе край. Історія автобіографованого „я“ задумана в автобіографії як історія духовного становлення „я“, в якій немає вільного місця для фізичного, тим паче фізіологічного, крім одного: смерти в різних її проявах — від смерти батька внаслідок нападу до макабричної смерти вбитої, проте ще не вмерлої тварини, та й то: і в автобіографії, і автобіографічним наративом, і всією творчістю, включно з коментарями до неї, Е. Канетті прагне унечиннити і цей прояв фізіології. Від розділу до розділу, від частини до частини і від першої книжки до третьої „я“ дедалі виразніше набуває профілю вербального „я“, яке живе в культурі й культурою. З цього погляду, язик врятовано — „я“ говорить і, мовлячи, творить наратив, зокрема й наратив свого життя в такій його інтерпретації, яким воно себе воліє бачити і яким воліє, щоб його бачили. У духовному прочитанні себе „я“ цілковито відповідає вимозі, яку ставить до автобіографії Рой Паскаль, мовлячи про „пошук духовної ідентичности особи“[17].

Ідентичності „культурного“ „я“ підпорядковані стосунки з Везою, з походження Кальдерон, згодом Канетті. Згадування походження Вези індукує близькість через подібність походження, етимологічну спорідненість як передоснову духовної споріднености. Пригадане „я“ знайомиться з Везою на лекції К. Крауса. Той вечір — подвійне знайомство: з Везою, супутницею життя, і з К. Краусом, моральним авторитетом, яким він для „я“-оповідача не перестав бути до кінця, незважаючи на глибоке розчарування, маніфестоване наприкінці автобіографічної трилогії. Автобіографуюче „я“ оповідає про це дуже і дуже детально, як лише про ключові події, яких у романі кілька: „17 квітня 1924 р. відбулася 300-та лекція Карла Крауса“[18].

---

[17] Pascal R. Die Autobiographie als Kunstform // Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. (Wege der Forschung, Bd. 565) / Herausg. G. Niggl.— Darmstadt, 1989.— S. 148—157.

[18] Canetti E. Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921—1931.— München; Wien, 1980.— S. 81.

Знайомства й події в трилогії подані з позиції років і досвіду. Події, які розгортаються назагал по прямій часовій висхідній, описуються з позиції, в якій переплітається перспектива „я"-оповідача з перспективою пригаданого „я". Повністю віднайти перспективу пригаданого „я" нереально, та й „я"-оповідач не ставить такої мети. Мета оповідача егоїстична — чи його рухає щире прагнення зрозуміти себе, чи творення своєї художньої фотографії, де згладжено непривабливі або потрактовані як несуттєві нерівності й додано бажаних штрихів і тонів. Пригадане „я" підпорядковане цій егоїстичній меті. Леґенда про язик — здавалося б, виняток, адже пригаданому „я" було на час події кілька років, виняток ще й у тому розумінні, що „я"-оповідач експліцитно розокремлює спогад й інтерпретацію спогаду. Щойно після леґенди і пояснювального пасажу до неї йде „властивий" відлік часу.

Після двочленної увертюри, яка складається з леґенди і її поверхневого тлумачення, розпочинається властивий наратив про життя — панорамним полотном міста Русе, „де я з'явився на світ"[19] (такими описами природи й ландшафтів починаються романи XIX ст.), відтак екскурсом у родинну історію — можна подумати, що починається нова буржуазна родинна сага, до снаги об'ємним фікціональним наративам Т. Манна („Будденброки") і Дж. Ґолсуорсі („Сага про Форсайтів").

Період раннього дитинства, який змальовано у перших частинах „Врятованого язика", оповитий напівказковими, напівреальними подіями, „я", яке пригадує, вміє відтворити атмосферу раннього дитинства такою, якою вона постає в перспективі пам'яти, з розмитими межами між правдою і вигадкою, між дійсністю і міфом. Ідилію підсилено моторошними оповідками (епізод з вовками) й екзотичним колоритом (цигани на подвір'ї), таким характерним для буржуазної традиції („Циганський барон", а також орієнтальна екзотика). Водночас „я"-пригадувач не перетворює себе на пригадане „я", якому лише кілька років — це б воліло цілком іншої композиції й іншого мовлення. „Я"-оповідач несе у світ пригаданого ним „я" свій суверенний мовленнєвий вираз, а з ним культурний і багаж набутих знань узагалі. Так, оповідач говорить про мамине захоплення А. Стріндберґом[20], яке належить до пізнішого часу й детальніше згадуватиметься у „Факелі у вусі", другому томі автобіографічної трилогії, маркуючи, що пам'ять про ранні роки „я" якоюсь мірою всотала спогади батьків. „Я", яке пригадує, намагається розрізнювати, де йдеться про його власні, а де про спогади інших, що їх репродукує для повнішої картини про ранні роки свого життя. Завдяки введенню спогадів інших про себе, частини першої автобіографічної книжки про ранні роки дитинства стають не такими уривчастими й забезпечується гомогенність і щільність оповіді. Водночас стає ясно, якою мірою раннє „я" є оповідженим. Ідеться про двосходинкову оповідженість. На першій сходинці „я" постає як пригадане іншими. Лише такою мірою воно чинне взагалі як „я", і вже поступово відсоток власних спогадів збільшується. На другій сходинці „я"-пригадувач пригадує пригадане „я" („я"-оповідач оповідає оповіджене „я"). Понад те, наратив відкривається в напрямку до історичного часу й часу,

[19] Canetti E. Die gerettete Zunge...— S. 10.
[20] Там само.— S. 12.

в якому „я" нотує спогади, а також до екскурсів у пізніші роки життя, змальовані в інших частинах й книжках автобіографії письменника.

Леґенда про врятований язик кшталтує ідентичність вербального „я", якій в автобіографічній трилогії композиційно й контекстуально надана виняткова роль, підсилена іншими леґендами (роль мовлення й комунікації на основі сцени смерти батька, леґенда про німецьку мову й багатомовність) і трансформована в ідентичність читача і людини писемної культури.

Іншою важливою леґендою „Врятованого язика" є леґенда про європейця, якою Е. Канетті знімає дискусію про свою національно-політичну ідентичність. Ця леґенда поміщена в „манчестерському" часі — в тому самому, до якого належить смерть батька. Створена в другій половині 70-х років XX ст., коли європейський й інтеґраційний дискурс запанував на теренах західної частини Європи, леґенда про європейця інтеґрує автобіографічне „я", а через нього Е. Канетті в цей час, надаючи „я" надзвичайної актуальности, „омолоджуючи" його. Впливовою леґенду робить її приватний вимір — дійовими особами виступають батько, брат Ґеорґ і пригадане „я" напередодні батькової смерти. Коли „я" описує смерть батька, читач повинен ще свіжо пам'ятати леґенду про європейця. Емоційний стрес, який переживає пригадане „я" і співпереживає читач, додатково заряджає леґенду, побудовану за принципом доміно. З вузьких топографічних належностей виростає великий самоідентифікаційний міф: „Вранці, коли він заходив до дитячої, між ними відбувався завжди той самий діалог, до якого я напружено прислухався. „Джорджі?" — казав батько наполегливим і питальним тоном у голосі, на що малий відповідав: „Канетті". „Два?" — батько. „Три",— син. „Чотири?" — батько. „Бартон",— дитина. „Роуд",— батько. Попервах на цьому закінчувалося. Проте поступово наша адреса поповнішала, до неї різними голосами додалося: „Вест", „Дідсбері", „Манчестер", „Англія". Останнє слово було за мною, я не міг подарувати, щоб не сказати: „Європа"[21].

Поряд з горизональною віссю (через актуалізацію європейської парадигми інтеґрація в Європу, що охоплена інтеґраційними процесами) існує вертикальна вісь леґенди про європейця — інтеґрування в пан'європейську культурну й духовну традицію. Леґенда про „я"-як-європейця не загублена в автобіографічному наративі — її підтримують інші епізоди, покликані утвердити цей ідентичнісний образ „я", який нарівні з ідентичнісним образом „я"-як-людини-культури належить до визначальних самототожнень „я". „Я провів юність у багатьох країнах і ходив до різних шкіл. Найважливішими етапами були Болгарія, Англія, Відень, Цюріх, Франкфурт, тоді знову Відень, де я вчився в університеті й урешті осів, ставши вільним письменником. Якщо перелічуєш цей список, здається, що часта зміна — щодва, щотри чи щоп'ять років — могла лише збити з пантелику. Насправді все було навпаки. В кожній країні я пускав коріння, і кожна країна на свій лад означала для мене чимало. Мене не покидає відчуття, що я раннім переїздам багато чого в житті завдячую"[22],— визнає письменник в інтерв'ю від 23 серпня 1968 р.

---

[21] Canetti E. Die gerettete Zunge...— S. 69.

[22] Witz F. Interview von Friedrich Witz mit Elias Canetti vom 23. 8. 1968 (Auszüge) // Kazmirowski B. In der Provinz des Lehrers...— S. 334.

Бажання автобіографа домогтися неперервности наративу і через неї навіяти враження тяглости „я“, без якого немислимий образ інтеґрального „я“, і фраґментарна природа пригадування утворюють поле напруги, в якому Е. Канетті намагається розв'язати автобіографічні завдання: „Поклонінням пригадуванню Канетті визнає історичність індивіда, а разом з нею також кризи, відмови і стрибки посталої ідентичности“[23].

Відтворюючи тодішнє „я“ й перетворюючи його на оповіджене „я“, „я“, яке оповідає, дбає про витворення системи координат, у яких рухається оповіджене „я“. У „Факелі у вусі“ і ще більше в „Грі очей“ такими координатами стають не історичні події і не сфера приватности. Оповіджене „я“ оживає в координатах культури. Їм підпорядковані й згадані історичні події, й факти приватного життя. З приватної сфери оповідженого „я“, яка охоплює не лише приватність мешкання, а й приватність соціальних контактів, „я“-оповідач добирає факти для таких координат. Селекційний відбір додатково внеможливлює реконструкцію історичного „я“ і вказує на інтерпретативний характер автобіографування.

Життя оповідженого „я“ в „Грі очей“ є життям у культурі й культурою, а великі пасажі читаються як частини культурознавчої й літературознавчої праці. До центральних для оповідженого „я“ (з погляду „я“-оповідача) тем у „Грі очей“ належать бібліотека, маса і влада, роман, Карл Краус.

Жодна інша автобіографія другої половини XX ст. не є такою мірою історією читання, як друга і третя частини автобіографії Е. Канетті: „В німецькомовній літературі XX сторіччя Еліас Канетті для мене найвиразніший приклад такої біографії читання...“[24] „Я“-оповідач через постать оповідженого „я“ настилізовує собі ідентичність читача — не соціального аутсайдера, яким його бачить Е. Шмідт-Денґлер, а навпаки: Е. Канетті стилізує не для того, щоб продемонструвати свою соціальну марґінальність, самоґетоїзуватися в людському довкіллі, яке нібито не читає і не має сентиментів до культури, а для того, щоб надати своєму „я“ значущости, щоб насправді підвищити його статус — як у власних очах, так і в очах того середовища, в якому він обертався і до якого належить, чиї протагоністи прагнули освіти й культури і в реалізації цього прагнення читанню відводилася головна роль: „Здається, що і він, і його герої виникають з читання“[25].

Ідентичність читача покликана забезпечити для „я“ тривання, невмирущість. У прикладному аспекті вона означає тріумф „я“ над суспільно-політичною ситуацією, перемогу його читацького часу над історичним часом, приватного часу над політичним часом. Інституція „бібліотека“ тривкіша й триваліша, ніж інституція „держава“ — „я“ прагне її такою бачити і цим баченням долає акти спалення книжок. „Я“, яке оповідає, стилізує себе через оповіджене „я“ під читача вже після краху Тисячолітнього райху, ретроспективно. Часопростір бібліотеки дав можливість йому вижити й пережити часопростір райху. Бібліотека — конструктив-

---

[23] Bollacher M. „...das Weitertragen des Gelesenen“...— S. 39.

[24] Шмідт-Денґлер В. Канетті-читач // Маска і метаморфоза: (де)конструювання діалогічного мовлення і філософія метаморфози Еліаса Канетті. Студії австрійської літератури. Т. 2 / Упоряд. Т. Гаврилів.— Львів, 2006.— С. 11.

[25] Там само.

ніший міф, ніж міф про Тисячолітній райх. Е. Канетті через півсторіччя автобіографічною трилогією переписує свій роман „Засліплення“, дефляціонуючи інфляційну в „Засліпленні“ бібліотеку.

Міфизовану апорію ідентичности „я“-читача містить епізод з дитинства, викладений у „Врятованому язиці“, в якому пригадане „я“ невимовно заздрить старшій кузині Лавріці, яка, пішовши до школи, вчиться читати й писати. „Я“ відчуває це як велику несправедливість і навіть зраду щодо нього й розроджується сліпою аґресією, яка, з одного боку, у зв'язку з подальшими подіями прочитується як те, що подолання потягу до вбивання, закладене в людині як анімалістичній істоті й мисливцеві, відбувається актом свідомої волі, освіти й інтеґрування у простір культури, а з другого — повинна продемонструвати несамовитість потягу „я“ до письма[26]. З гордістю автобіографуюче „я“ повідомляє: „Здається, вони збагнули, що мені так сильно йшлося про письмо, вони були євреями, і „письмо“ для них усіх означало багато...“[27], хоча й зазначає: „...але в мені мусило бути щось погане і небезпечне, що могло привести мене до думки захотіти вбити приятельку“[28].

Автобіографічне „я“ всякчас постає як „я“ людини-автора й людини-читача, забезпечуючи постійний контакт між „я“ і письмовою культурою; свою гуманізацію й гуманність людина завдячує письмовій культурі, тобто завдячує себе як людину, як ми її сьогодні в традиції Ренесансу і Просвітництва окреслюємо.

Бібліотека „я“, якою вона постає в автобіографії, налічує і книжки інших авторів, і книжки автора на ім'я Е. Канетті: роман „Засліплення“, п'єси „Весілля“ й „Комедія помилок“. Зрозуміло, романові приділено більше уваги, ніж творам інших авторів — попри те, що „я“-оповідач проголошує перевагу ідентичности читача над ідентичністю автора.

Розмова — цілковитий спосіб поповнення бібліотеки новими іменами. Формується бібліотека відмалечку й різними шляхами, на двох головних варто спинитися докладніше: у розмовах-змаганнях спершу з матір'ю, згодом з Везою формується приватна бібліотека пригаданого „я“ і відтак культурна елоквенція „я“, яке пригадує.

Оскільки батько помер, коли „я“ було сім років, і згодом оповідач про нього відгукується як про людину, далеку від літератури, хоча й таку, яка горнулася до музики, то найважливішою референційною фіґурою упродовж дитинства і юности залишалася мати. Батько буде по-іншому референційною фіґурою для „я“. Перші книжки в бібліотеці „я“ з'являються через діалог з матір'ю. На час її „великих читань Стріндберґа“[29] припадає перший ефектний міф про „я“-читача з ліхтариком над книжкою, схованою під ковдрою: „Я ліг і прислухався до рипіння стільця, що на нього вона саме сідала, тоді я відчув, як вона бере том до рук, і коли я упевнювався, що вона його розгорнула, я спрямовував погляд на смугу світла з-під дверей. Тепер я знав, що вона нізащо в світі більше не встане, вмикав крихітний ліхтарик і віддавався читанню своєї книжки під ковдрою. То була моя таємниця, якої нікому не було вільно знати, і вона

[26] Canetti E. Die gerettete Zunge...— S. 44—47.
[27] Там само.— S. 47.
[28] Там само.
[29] Там само.— S. 216.

була відповіддю на таємницю її книжок. Вона читала до глибокої ночі, мені доводилося зважати на батарейку, яку я купував за скромні кишенькові гроші, за дещицю, бо майже всі доводилося відкладати на подарунки для матері. Тому рідко коли виходило довше, ніж півгодини“[30]. Одного разу пригадане „я“ підстеріг його молодший брат, і мати позбавила його на тиждень книжки: „Кара була жорстокою, адже йшлося про Діккенса. То був автор, якого вона мені тоді давала, і ніколи я не читав з більшою пристрастю, ніж його“[31]. Серед творів Діккенса в бібліотеці пригаданого „я“ — „Олівер Твіст“, „Ніколас Ніклбі“, згодом „Девід Копперфілд“ — історії становлення, якою, щоправда, нефікціональною є й автобіографія Е. Канетті. Мати — перша жриця храму-бібліотеки, в якій „я“ відбуває перші читацькі причастя.

Не всі книжки, що їх пропонує мати, посідають у бібліотеці „я“ однакове місце. Зокрема, йому не подобається Вальтер Скотт, його розчаровує і відваджує бутафорія історичних романів. Мати поділяє і навіть хвалить такі уподобання сина: „Ти таки мій син. Мені він теж не подобався. Я дала тобі його, бо побачила, що ти цікавишся історією“[32]. Тоді як одні книжки „я“ змальовує словами емфатичного лексикону і словами відкриття, інші, як В. Скотта, дискредитує: „Там лише пришелепкуваті лицарі зі своїми обладунками“ і називає читання В. Скотта „коротким інтермецо“[33]. „Я“-читач і його бібліотека формуються в кооперації й змаганні з матір'ю, яка згодом, у „Факелі у вусі“ формуватиметься навіть в антагонізмі: „Моє радикальне несприйняття стосувалося реакції на книжку, яка лежала в матері ще від Цюріха і яку я зараз прочитав усупереч її волі: „Сповідь дурня“ Стріндберґа. Цю книжку вона цінувала по-особливому, це я зрозумів з того, що вона завжди біля неї окремо, тоді як інші томи Стріндберґа вона зазвичай складала на купу“[34].

І в „Засліпленні“, і в автобіографії бібліотека відіграє важливу роль. Якщо в „Засліпленні“ Е. Канетті демонізує її й відмовляє їй в її функції наведення й підтримування ладу, то в автобіографічній трилогії їй відведена винятково позитивна роль: читання щойно створює „я“. Дивлячись у минуле, „я“-оповідач хоче бачити і бачить себе читачем у бібліотеці, й ідентичність читача конкурує з ідентичністю автора. Якщо в „Засліпленні“ переважали сходознавчі праці і східна філософія, то в бібіліотеці автобіографії домінують книжки авторів, які писали німецькою мовою. У книжці „Таємне серце годинника“ Е. Канетті називає транспортування прочитаного найважливішим завданням письменника: „Скромне завдання письменника виявляється врешті-решт, мабуть, найважливішим: передавання далі прочитаного“[35]. Цим висловлюванням Е. Канетті нібито знаходить формулу, в якій ідентичність автора й ідентичність читача зливаються в ідентичність автора-читача (автора-як-читача). Важко не завважити, що побічним продуктом цієї формули є елеґантне протягування себе і свого доробку крізь вушко голки в простір культури, причому не в

---

30 Canetti E. Die gerettete Zunge...— S. 127.
31 Там само.— S. 218.
32 Там само.— S. 219.
33 Там само.
34 Canetti E. Die Fackel im Ohr...— S. 45.
35 Canetti E. Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973—1985.— Frankfurt am Main, 1995.— S. 117.

простір культури свого часу, а в простір культури як скарбниці невмирущих творів.

За своїм укладом, універсальністю й квантитативністю бібліотека є також топосом відкривання нового: у ній завжди знайдеться місце для „Еврики!“ В інтерпретації „я“-оповідача оповіджене „я“ постає таким відкривачем більше, ніж тим, хто вчащає до неї, щоб відсвіжити в пам'яті, пригадати. Функцію бібліотеки як топосу пригадування автобіографія пригнічує на користь її функції як топосу відкривання нового. У „Грі очей“ вигук „Еврика!“ стосується Ґеорґа Бюхнера. Відкриття Бюхнера оповідач змальовує таким компаративним емотивом, як „мовби мене вдарила блискавка“[36]. Відкриття відразу супроводжується міфізацією. Поперше, оповіджене „я“ перебуває в кризі; по-друге, враження від читання Бюхнера ословлюється з допомогою максимальних емотивів; по-третє, відкриття Бюхнера таке велике, що читач не мислить себе наодинці з ним і прагне якнайшвидше поділитися ним з найближчою людиною: „Однієї ночі, в мить найгіршого розпачу — я був певен, що більше ніколи нічого не напишу, що більше ніколи нічого не прочитаю,— я схопив жовтий том і розгорнув його навмання: то була сцена з „Воццека“ (так тоді ще друкували ім'я), а саме, в якій доктор промовляє до Воццека. Було, мовби мене вдарила блискавка, я прочитав цю сцену й усі інші сцени фраґмента, я знову і знову перечитував його, скільки разів, сказати годі, мені здається, незліч, бо прочитав я всю ніч, нічого іншого в жовтому томі я не читав, лише Воццека весь час від початку, я був такий схвильований, що вийшов з дому о шостій ранку й побіг на міську залізницю. Я сів на перший поїзд, що їхав у місто, ввалився на Фердінанд-штрассе й підняв Везу зі сну“[37].

Весь початковий розділ першої частини „Гри очей“ побудований на альтернуванні двох ідентичностей оповідженого „я“: авторської й читацької, автора роману „Засліплення“ й читача п'єси „Войцек“. Написання роману прирівняно до проживання життя, а читання п'єси Ґ. Бюхнера — до воскресіння. Стан після життя і перед воскресінням порівняно з пустелею, звідси й назва розділу „Бюхнер у пустелі“. Для „я“ ідентичність читача в „Грі очей“ важливіша, ніж ідентичність автора, „я“-оповідач дає про це знати, підкреслюючи „прочитаю“ й таким чином вивищуючи його над „напишу“: неписання для „я“ не таке страшне, як нечитання. Це один з тих моментів мовлення, в яких ідентичність читача для „я“ важливіша, ніж ідентичність автора. Мало того, з читанням Бюхнера — насамперед драматичного фраґмента „Войцек“, а також оповідання „Ленц“ — „я“ пов'язує свою відмову від писання наступних романів й, отже, відмову від проекту „Людської комедії на божевільних“. Наскільки „я“-оповідач шукає гідних арґументів для виправдання фіаско багатороманного проекту, а наскільки тематизує творчий невроз, сказати важко. „Я“-оповідач пов'язує свою відмову делікатно, на рівні припусковости: „...мені здається, цілком можливо, що після періоду виснаження я взявся б за довгий, не менш довгий роман, предметом якого знову була б манія. / Але вирішальною зараз була ніч, і я читав „Воццека“, і ранок, коли мене в стані зне-

[36] Canetti E. Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931—1937.— München; Wien, 1985.— S. 15.

[37] Там само.

силености заскочив „Ленц". На лічених сторінках я знайшов усе, що можна сказати про особливості вдачі Ленца, було б жахіттям уявити це детальним романом. Пиху й затятість з мене мов збило. Я не написав жодного нового роману, і минули місяці, перш ніж я віднайшов довіру до „Кант горить"[38].

Ґ. Бюхнер стає відкриттям, яке „я" робить для себе, закидаючи Везі, чому вона не звернула його уваги на цього автора раніше. В особі подруги життя Е. Канетті переводить традиційно уявлювану роль жінки зі статусу берегині домашнього вогнища у статус жриці бібліотеки. Стосунки пригаданого „я" з Везою вибудовуються на основі інтелектуально-духовної споріднености. Ерос цілком переноситься на інтелектуальний рівень. „Я", яке пригадує, трактує бібліотеку як топос вербального еросу. Стосунки з Везою повторюють колишні „бібліотечні" стосунки з матір'ю. Веза перебирає на себе роль радниці, що читати. Тепер „я" стає читачем у бібліотеці Вези, і в розмовах-суперечках з нею продовжує формуватися його літературний канон, до характерних моментів якого належить відкриття Ґ. Бюхнера („я" „викрадає" його з Везиної бібліотеки й інтеґрує у свій канон) і гра антагонізмів: Стендаль і Гоголь з канону пригаданого „я" проти Везиних Флобера і Толстого[39].

У наративному полі напруги між „я" та „іншим" мусимо розрізняти образ „іншого" як живого сучасника, фізично присутнього в часопросторі пригаданого „я", з яким пригадане „я" перебуває у стосунках, й „іншого", який входить у часопростір пригаданого „я" духовною величиною, символом культури. Тоді як з-поміж цієї другої категорії іншого „я", яке пригадує, називає лише значущі для нього імена, категорія „іншого" як живого сучасника зазнає додаткового інщування — на позитивного і неґативного „іншого". З позитивним „іншим" пригадане „я" прагне знайомства, підтримує стосунки, осцилограма яких віддзеркалює бажання ототожнитися з „іншим" на основі спільних цінностей, поглядів на літературу, вимог до письма тощо і потребу набуття самости в процесі суверенізації й здобуття автономного статусу для свого „я". Стосунки з неґативним „іншим" вільні від такої осцилограми й позначені несприйняттям. Такого „іншого" „я" демонізує. Своїм чином, категорія позитивного „іншого" об'єднує коло приватно-родинних і коло культурно-публічних стосунків, які почасти накладаються (в особі матері, відтак Вези). До категорії позитивних „інших" належать К. Краус, Б. Брехт, Ґ. Ґросс, Г. Шерхен, В. Герцфельде, Дж. Гартфілд, І. Бабель, Л. Гардт, Г. Брох, Р. Музіль, Ф. Вотруба, А. Берґ, А. Зонне. Категорія неґативних „інших" значно скромніша: Дж. Джойс, Ф. Верфель, Е. Людвіґ, Р. Беєр-Гофман, Ґ. фон Додерер. Е. Канетті створює художні портрети сучасників. У процесі портретування вони охудожнюються, перетворюючись на фіґури, проте такі фіґури, які не стають фікціональними. Ми всіх їх прочитуємо одночасно як реальні історичні постаті, які були сучасниками Е. Канетті. Їхній статус назагал відповідає рівню художнього опрацювання пригаданого „я". Якщо охудожненню „іншого" сприяє відстань, що об'єктивно існує між „я" художника (портретиста), що ним є „я", яке пригадує, й „іншим", то охудожненню пригаданого „я" сприяє відстань пам'яті, що пролягла між

[38] Canetti E. Das Augenspiel...— S. 21—22.
[39] Canetti E. Die Fackel im Ohr...— S. 243—245.

„я“-пригадувачем і пригаданим „я“. Разом з тим „інший“ залишається в автобіографічному нарративі фіґурантом історії епохи й історії життя (Zeit- und Lebensgeschichte)[40].

„Я“ змальовує своє суперечливе відчуття між загрозою втратити ідентичність й екстазом розчинення в аморфному морі колективности. Індивідуальне „я“ втрачає свою цілість, якийсь час зберігається ілюзія автономности „я“ в більшій і важливішій цілості, доки й вона розвіюється і „я“ втрачає себе. Захисна оболонка спостерігача й очевидця рятує автономність пригаданого „я“, і статус учасника залишається використаним не до кінця. „Я“-очевидець змальовує здатність маси самоорганізовуватися, не потребуючи вожака: „Я збагнув, що маса не потребує верховоди, щоб утворитися всупереч дотеперішнім теоріям. Протягом дня перед моїми очима була маса, яка утворилася без верховоди. То тут, то там украй рідко з'являлися люди, промовці, які говорили в дусі маси. Їхнє значення було мінімальне, вони були анонімними, вони не впливали на перебіг подій“[41]. У спостереженнях „я“ маса постає як аморфне утворення, яке діє інстинктивно, а не свідомо. Таку масу „я“ називає відкритою масою. Вогонь і маса мають спільний елемент, вони належать до сфери стихії. „Я“ змальовує масу лексиконом стихії, порівнюючи її з „однією неймовірною хвилею, що захлеснула місто“[42].

Пережиття маси 15 липня 1927 р. „я“ звіряє зі своєю ідентичністю „я“ культури, говорячи „про ще один леґітимний зв'язок з літературою, і ним був Карл Краус“[43].

Усе життя Е. Канетті й оповідач в автобіографічній трилогії подають як життя проти смерти, як боротьбу з нею, яку „я“ обирає для себе найзапеклішим ворогом і найочевиднішим фікціонально-філософським утіленням якої можна вважати п'єсу „Приречені“. Поряд з ідентичністю автора й ідентичністю читача ідентичність борця проти смерти належить до головних і, мабуть, найдраматичніших проявів ідентичности „я“ в Е. Канетті. Вона містить богоборчі мотиви, адже боротьба проти смерти є боротьбою проти біблійного Бога, який зробив людину смертною. Точкою відліку ідентичности ворога смерти „я“ обирає смерть батька: „В центрі кожного світу, в якому я перебував, стояла смерть батька“[44]. Через невизнання причини смерти „я“ відмовляється визнати сам факт смерти батька: „...я не міг визнати причини його смерти...“[45] Важливою цезурою стає бачення смерти під час подій 15 липня 1927 р. у Відні; „я“ називає цей день „можливо, після смерти батька найважливішим днем мого життя“[46]. „Я“-оповідач ставить акценти, адже ще один сенс автобіографії — правильне розставляння акцентів.

[40] Doppler A. Gestalten und Figuren als Elemente der Zeit -und Lebensgeschichte. Canettis autobiographische Bücher // Doppler A. Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.— Innsbruck, 1990.— S. 113—123.

[41] Canetti E. Die Fackel im Ohr...— S. 281.

[42] Там само.— S. 279—280.

[43] Там само.— S. 275.

[44] Canetti E. Die gerettete Zunge...— S. 84.

[45] Там само.

[46] Canetti E. Die Fackel im Ohr...— S. 276.

Щоб дискредитувати смерть і драматизувати поборювання в межах антагоністичної пари „я" — смерть", „я" оповідає міф про власне чудодійне зцілення, який містить виразні й численні алюзії до біблійних історій зцілення. Роль зцілювача „я" приписує батькові, себе змальовує в ролі зціленого, описуючи своє зцілення як „відродження". Пригадане „я" зазнає тяжких опіків, і лікар майже втрачає надію на одужання. У цей час з Лондона повертається батько: „Тоді я почув його голос, він ззаду підступив до мене, я лежав долілиць, він тихо проказав моє ім'я, обійшов ліжко, я бачив, як він кладе руку на моє волосся, це й було воно, біль відійшов"[47].

Важливе місце в дискурсі смерти відведено смерті тварин і ролі людини, починаючи від епізоду-спогаду раннього дитинства, який містить метаморфозу (зооморфізацію людини в очах „я") до колоритного змалювання смерти верблюда в подорожній книжці „Голоси Марракешу", в якій людина виступає в ролі вбивці тварини. Метаморфоза з „Врятованого язика"[48] (М. Болляхер говорить про „пережиття перетворення" (Verwandlungserlebnisse) „я" дитини[49]) повторюється в автобіографічній трилогії неодноразово у вигляді порівнянь людей з тваринами, до яких удається „я". Механізми і смисли зооморфізації людей й антропоморфізації тварин у творчості Е. Канетті висвітлює Констанце Флідль. У термінології К. Флідль ідеться також про бестіалізацію людини як від'ємно конотований різновид зооморфізації[50]. Своє дослідження текстів Е. Канетті К. Флідль базує на теоретичних розробках проблематики в Жиля Дельоза й Фелікса Ґваттарі, а також Джорджо Аґамбена. Ж. Дельоз і Ф. Ґваттарі аналізують дискурс зоо- й антропометаморфози і виявляють асиметрію між метаморфічним мовленням і інтенціями мовця. Вони пропонують розрізняти процес ставання твариною і уявний кінцевий стан. Процес треба називати „ставанням твариною", тоді як кінцевий стан, звичайно, описується як такий, у якому людина тотожна тварині[51]. Зоо- й антропометаморфозу в Е. Канетті К. Флідль пояснює вербальним протестом письменника і мислителя „проти тієї відмінности, яку впроваджує катехизис між людиною й іншими створіннями..."[52] і яку Дж. Аґамбен називає „антропологічною машиною"[53].

Е. Канетті йдеться не про дегуманізацію людини, адже кожна сторінка автобіографічної трилогії, праці письменника й публічні висловлювання є однією-єдиною апологією гуманізму й гуманности, а про стирання надто різких меж ідентичности людини в стосунку до „іншого" за межами антропоморфного кола: до тварин і птахів. Зооморфізаційними порівняннями людей і антропоморфізаційними описами тварин Е. Канетті повторює леґендарний шлях Франциска Асизького, який також, вводячи

---

[47] Canetti E. Die gerettete Zunge...— S. 49.

[48] Там само.— S. 16.

[49] Bollacher M. Die Gegenwärtigkeit des Vergangenen...— S. 27.

[50] Флідль К. Тваринне, надто тваринне. Про „Перетворення" Еліаса Канетті // Маска і метаморфоза...— Т. 2.— С. 36—50.

[51] Deleuze G., Guattari F. Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie / Aus dem Franz. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. 6. Aufl.— Berlin, 2005.— S. 359.

[52] Флідль К. Тваринне, надто тваринне...— С. 46.

[53] Agamben G. Das Offene: Der Mensch und das Tier / Aus dem Ital. von Davide Giuriato.— Frankfurt am Main, 2003.— S. 38.

зооморфний світ у вербальний простір, долає межу ідентичности людини в сеґменті її пихатої закритости супроти зооморфного довкілля, кшталтуючи ідентичність людини не як відмежованість-від, а як подібність-до і спільність-з. У рішучому відкиданні цілковитого самовиокремлення людини супроти тварини Бриґітте Кронауер убачає „загальну відразу автора до владних зазіхань...“[54], до чого можна прикласти й слова з „Гри очей“, якими автобіографуюче „я“ обстоює „право слабшого“[55]. Цим тлумаченням Б. Кронауер дезавуює мотив, який стоїть за особливим статусом людини і є потужнішим, ніж поверхові мотиви самошкодування (самозакоханости) і пихи: владний мотив, зазіхання на володарювання над універсумом. У тій чи іншій формі до „анімалістичної“ теми Е. Канетті звертається у більшій частині творів (у „Засліпленні“ у вигляді сну про тигра, в автобіографічній трилогії у сцені зооморфізації божевільного на початку „Врятованого язика“ і зооморфічному портретуванні людей, у дослідженні „Маса і влада“ у вигляді транскордонних культурно-антропологічних студій, а також у нотатках).

Ідентичність пригаданого „я“ в автобіографічній трилогії вибудовується в драматичному процесі ототожнення себе з іншим (упізнання себе в іншому) й відмежування від іншого. Так, у „Грі очей“ „я“ впізнає себе у Ф. Вотрубі, своє письмо письменника в письмі скульптора. Як і Ф. Вотрубі, Е. Канетті залежить на „незавуальовуванні матеріалу“, і „поняття „опір“ стосується як творчости, так і самого митця“[56]. Такий процес зближення й відторгнення пояснює „випади“ Е. Канетті проти Ф. Вотруби на тлі декларації про дружбу, про що згадує, зокрема, Курт Барч[57]. Е. Канетті називає Ф. Вотрубу „моїм близьким другом“ і братом-близнюком[58], а цілий розділ, у якому відбувається знайомство, має назву „Подарунок близнюка“[59]. „Близнюцтво“ задіює мотив двійництва. Знайомство з Ф. Вотрубою, як і всі інші позитивні знайомства, виконують додаткову функцію, допомагаючи „я“ звільнитися від захоплення Карлом Краусом. „Гра очей“ розгортається під знаком спроб звільнення. Якщо „Факел у вусі“ — життя у полоні К. Крауса, то „Гра очей“ — книжка прощання з ним. Прощання розтягнене на кілька сотень сторінок. Найважливішу роль відведено такому-собі докторові Зонне, за яким названо другу частину „Гри очей“: „Він став для мене мудрецем, яких я ще не мав...“[60]; „На прикладі Зонне я вперше свідомо спізнав, що означає інтеґральність особи...“[61] У пригаданому часі „я“ робило спроби емансипуватися від К. Крауса радше неусвідомлено і щойно в часі, в якому „я“ пригадує, воно трактує їх як таке намагання: „Щойно сьогодні я знаю, що без щоденних зустрічей з Зонне мені не вдалося б від'єднатися від Карла Крауса“[62].

---

[54] Kronauer B. Tirlos. Nachwort // Canetti E. Über Tiere.— München; Wien, 2002.— S. 107.
[55] Canetti E. Das Augenspiel...— S. 350.
[56] Барч К. Еліас Канетті й образотворче мистецтво // Маска і метаморфоза...— Т. 2.— С. 29.
[57] Там само.— С. 27.
[58] Canetti E. Das Augenspiel...— S. 105.
[59] Там само.— S. 99—109.
[60] Там само.— S. 161.
[61] Там само.— S. 158.
[62] Там само.— S. 159.

Ориґінальну інтерпретацію мотиву двійництва (К. Краус — А. Зонне), виходячи від ключових слів „факел“ і „сонце“, пропонує Ґеральд Штіґ. Ситуацію притягання-відштовхування Ґ. Штіґ тлумачить через міфічний образ змії, що закриває вуха хвостом, аби не спокуситися на заклинання мага[63]. „Зонне“ (сонце) спалює й затьмарює, корелюючи з пожежею, в якій Кін спалив себе і свою бібліотеку. Пригадувач (ре)конструює цілість оповідженого „я“ шляхом виокремлення матеріалу з однорідної маси і формування з нього образу, що дорівнює творенню ідентичности і що можна співвіднести з працею скульптора. Концепцією інтеґрального пригадування й, відповідно, інтеґрального „я“ Е. Канетті чинить опір концепціям дезінтеґрованого „я“, що запанували в науці про людину й культурі.

Епізодом, що закінчує третій том і, таким чином, автобіографічну трилогію, є смерть матері. Це кілька драматичних сторінок, які підсумовують цілу еру. Автор довершує не тільки портрет матері, а й автоміф, наприкінці якого він бере на себе роль втішальника брата Ґеорґа і який востаннє міфізує владу слів: „Доки він говорив старі слова, вона була для нього живою“[64], й символічна остання фраза автобіографії: „...і в словах він її повертає, і вона не може його покинути“[65]. Одночасно це вшанування пам'яті, сила якої прирівняна до сили слів: „я“-пригадувач мовби показує, що завдячує пам'яті весь автобіографічний наратив і себе, якого пам'ять допомогла а) відтворити, б) створити.

Tymofiy HAVRYLIV

THE CONCEPT OF INTEGRAL „I“ IN ELIAS CANETTI'S AUTOBIOGRAPHIC TRILOGY

The article deals with the construction of „I“ in the autobiographic trilogy by Elias Canetti and Locuseson differentiation and interaction between the author, narrator (recaller) and narrated (recalled) „I“. The Mechanisms of selecting the material and the principles of organizing the autobiographic artistic narration are studied along with investigation on the role of memory in the autobiographic narrative.

[63] Stieg G. Die Fackel und die Sonne. Karl Kraus in Elias Canettis Autobiographie // Stieg G., Valentin J.-M. „Ein Dichter braucht Ahnen“. Elias Canetti und die europäische Tradition. Akten des Pariser Symposiums 16—18. 11. 1995.— Bern und andere, 1997.— S. 268.

[64] Canetti E. Das Augenspiel...— S. 352.

[65] Там само.— S. 353.

Діана МЕЛЬНИК

МОВНЕ КОНСТИТУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТИ У РОМАНІ ІНҐЕБОРҐ БАХМАН „МАЛІНА“

Чимало психологів та соціологів звертають увагу на те, що саме мова виконує основну функцію у становленні ідентичности. І йдеться не лише про мову, яка виступає формотворчим чинником нації чи етнічної спільноти, а про мову загалом у її інформативній і комунікативній функції. Зокрема, Поль Рікер наголошує на тому, що людина утверджує себе з допомогою оповіді. Саме він уводить поняття наративної ідентичности для позначення такої форми ідентичности, „до якої суб'єкт здатен дійти через наративну діяльність“[1]. Обґрунтовуючи це поняття, Рікер виходить із двозначности поняття ідентичности: „idem“ — той самий, ідентичний, незмінний у часі, та „ipse“ — тотожний собі, сталий, пов'язаний із поняттям „самости“. Він наполягає на тому, що саме з допомогою нарації можна поєднати дві непоєднувані категорії сталости і зміни.

Особиста ідентичність може бути належно артикульована лише в темпоральному вимірі. Саме у процесі формування своєї життєвої історії, яка є упорядкуванням подій, людина набуває цілісности і стійкости своєї ідентичности, де наратив — доконечний аспект. „Наративна ідентичність враховує часовий вимір існування. Тільки у тій чи іншій формі розповіді на тему повсякденного життя, історичної розповіді чи розповіді, пов'язаної з вигадкою,— життя набуває єдности і може бути розказане“[2].

Ідею темпоральности підтримує німецький соціолог Лотар Крапман. Центральним для нього є поняття біографії. Якщо індивід у змозі інтерпретувати своє життя з перспективи теперішнього безперервним потоком подій, то його ідентифікація вважається вдалою.

Загалом поняття наративної ідентичности включає у себе три складові — ідентичність автора, персонажа та оповіді. Але у нашому дослідженні ми обмежимося проблемою ідентичности персонажа.

Головна героїня знайомить читача з дійовими особами роману так, як зазвичай це робить автор п'єси,— у ремарці, з єдиною відмінністю у тому, що в її ремарці знаходимо лише головних персонажів, навколо яких відбувається дія, і інформація про них подана ширше. І якщо про Івана і Маліну головна героїня розповідає докладніше, то знайомство з самою

[1] Рикер П. Повествовательная идентичность // Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью.— Москва, 1995.— С. 19.

[2] Рикер П. Мораль, этика, политика // Там само.— С. 41.

героїнею читач сприймає як суто офіційне і формальне, бо себе вона відрекомендовує читачеві, подаючи дані паспорта. Так, наче лише ця інформація здається їй достовірною і такою, якою можна поділитися з іншими, лише у цих кількох фактах про свою особу вона впевнена, бо їх засвідчують вищі офіційні інстанції. Усе інше вона не замовчує, вона просто не може розповісти цього, бо „усе їй заважає у спогадах". Спогади в цьому процесі відіграють важливу роль. На думку німецької дослідниці Дагмар Канн-Коман, саме спогади допомагають віднайти і витлумачити ідентичність персонажа[3]. Проте це не звичайні мимовільні спогади, а особливий спомин. Про такий саме спомин ідеться і в оповіданні І. Бахман „Тридцятий рік". Бахман звертається тут до метафори „павутиння спогадів".

„Згадуватиме він не так як досі, без надій чи з бажання, про те чи про інше, а з болючою необхідністю пригадуватиме всі свої роки, порожні і насичені, всі місця, в яких він бував впродовж років, він розкине павутиння спогадів, накине на себе і полонить себе — мисливець і здобич в одній особі, перекине через поріг часу та простору, щоб побачити, ким він був і ким став"[4].

Мова не лише про спогад, а про особливий вид пригадування. У романі такий спогад теж набуває для Я надзвичайної ваги. Це не той спомин, що „мав би осягнути звичайні спогади, те, що відійшло в минуле, стало прожитим, відкинутим", а „потаємний спомин, якому вже більше нічого не може завадити"[5] і до якого героїні ще дуже далеко. Знайти відповідь на запитання, що ж заважає героїні, не так уже й просто. Можливо, це час, який Бахман у франкфуртських лекціях називає вбивцею[6], або неґативний досвід, що витісняє за межі свідомости події попереднього життя, які потім виявляють себе у снах. Пригадуючи, героїня набуває ваги і сили[7]. Тому вона таки повинна розповісти, повинна утвердити себе через розповідь: „Я мушу це розповісти. Розповідатиму",— як і Маахуд з роману Бекета „Безіменний", сенс життя якого полягає у говорінні, абсурдному, незрозумілому, але він існує лише тоді, коли говорить, бо його прагнення мовчати загрожує стерти його, знищити.

Розповідь героїні про себе — асоціативно нашаровані спогади з минулого. Події у її життєвій історії подано не лінійно, не у хронологічному порядку. Спочатку вона розповідає про перші зустрічі з Маліною, тоді про навчання у гімназії, потім виринає спогад дев'ятнадцяти років про перший поцілунок незнайомця на пристані, перше пізнання болю на мосту через Глан, коли їй було лише шість.

---

[3] Kann-Coomann D. „...eine geheime langsame Feier": Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns.— Frankfurt am Main; Dern; New York; Paris, 1998.— S. 48.

[4] Bachmann I. Werke: In 4 Bd. / Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum.— München, 1982.— Bd. 2.— S. 94 (переклад автора статті).

[5] Бахман І. Маліна / Переклад Л. Цибенко.— Львів, 2003.— С. 19.

[6] Даґмар Кан-Коман у праці „Час та естетичний досвід у творчості Інґеборґ Бахман" проводить паралель між картиною іспанського художника Франциска Гойї „Кронос ковтає своїх дітей", яку Бахман використовує у своїй дисертації про Гайдеґґера, та метафорою часу у творчості Бахман, що протікає хронологічно. Саме цей час, що спливає хронологічно, і є вбивцею, оскільки віддаляє людину від тих моментів життя, які їй хотілося б зберегти чи зупинити.

[7] Lühe I. Von der Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina" // Text und Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann.— München, 1984.— S. 134.

„Зйомка великого плану зберегла невеликий місточок через Глан, однак не берег озера ввечері, а лиш залитий полуденним сонцем міст та малих хлопців на ньому [...] а старший від мене щонайменше років зо два, гукав: гей ти там іди-но сюди, я тобі щось дам! Ті слова не можу забути, як і обличчя хлопця, цей важливий для мене перший окрик, непогамовну радість; я зупиняюся, далі вагання і перший крок по мосту на зустріч до іншого, і відразу ж ляпас твердої руки по обличчю“[8].

Цей епізод нагадує кадри з фільму (зйомка великого плану), що, з одного боку, справляє враження відстороненння від оповіді, несприйняття події, як чогось реального. (Для порівняння — Елізабет, головна героїня повісти „Три дороги до озера“, сприймає своє життя, наче фільм, у якому вона лише глядач.) Але, з другого боку, такий прийом дає змогу глянути на час дитинства під іншим кутом зору, з висоти пережитих років. Вона віддаляється від себе, малої дівчинки, дистанціюється і вже не ідентифікує її із собою.

„Стискаючи руки на ременях ранця, без плачу, розміреним кроком, той, ким колись була я, дріботів зі школи дорогою в напрямку дому [...] той, хто вперше зіткнувся з людьми...“[9]

Дивним може здатися те, що саме цей епізод репрезентує у її розповіді дитинство. Спогад про перше відчуття болю позначає той момент у житті, коли безтурботне дитинство назавжди відійшло у минуле. Перший конфлікт, перша конфронтація із суспільством, з „іншим“. Та й загалом усі спогади героїні, пов'язані з відчуттям болю, навіть спогад про перший поцілунок залишив неґативний відбиток у її свідомості.

Спогади не даються героїні легко. Читач натомість не може зіставити їх із певним часовим проміжком з життя Я, оскільки будь-який спогад із минулого починається словами „якось“, „якось одного дня“, „тоді“. Не відомо, яка подія передувала, яка відбулася пізніше. Її розповідь не лінійна, картини минулого переплітаються з картинами з теперішнього, із „сьогодні“, з уривками з книжки, яку вона хоче написати для Івана, з розповіддю про принцесу Каґранську. Ця розповідь, що відлунює протягом усього роману, не випадково з'являється у ньому. Послуговуючись терміном Андре Жіда „mise en abyme“, що означає форму самопосилання, в якій елементи макрорівня віддзеркалюються на нижчому рівні (роман у романі), „Леґенду“ можна розглядати як парадигму роману. І хоч „Леґенда“ і роман „Маліна“ різняться жанром, їх таки можна розглядати як mise en abyme, бо роман віддзеркалюється у розповіді нижчого рівня. Посередником у даному разі виступає текст, що вказує на текст, який є частиною його самого.

Розказуючи казку на зразок „Попелюшки“ чи „Сплячої красуні“, в яких принц стає рятівником, Я хоче розповісти про своє кохання до Івана, кохання поза часом і простором, яке здатне змінити не лише її, а й цілий світ для неї. Але водночас леґенда перетворюється на певну проекцію роману, даючи тим самим ключі до прочитання роману. В леґенді закодовано подається історія самої героїні, і вже в цій розповіді пророкується її загибель.

---

[8] Бахман І. Маліна.— С. 20.
[9] Там само.

„У маюскулі я намалюю червоним чорнилом суцвіття золотоглавих лілей і заховаюся за леґендою жінки, якої ніколи і не було“[10].

Ідентифікуючи себе з вигаданою принцесою, вона себе виявляє. За словами Рікера, зображення „Я“ з допомогою іншого може стати засобом саморозкриття, а конституювання себе означає, власне кажучи, стати тим, ким ти є насправді. У цьому глибинному сенсі відкриття і перевтілення невіддільні одне від одного[11]. Але й у цьому процесі криється певна небезпека. Бо історія про принцесу вигадана, хоч і має символічну паралель до справжнього життя Я. І героїня сама піддається грі, створеній її уявою, і це може привести до втечі від себе. Іншими словами, Я може не сприймати чи не хоче сприймати себе такою, якою вона є. Але для героїні ця втеча символічна, розповісти про своє кохання до Івана у звичний спосіб неможливо, вона не хоче перетворити це таїнство між двома людьми на банальні плітки з „австро-угорських спалень“: „...я буду розповідати, незабаром нічого не лишиться з того, що було б на заваді моєму споминові. Тільки наша з Іваном історія, якої немає, яка ніколи не стане розповіддю, тому не буде історії про любов дев'яносто дев'ять разів, і не буде жодних сенсацій та одкровень із австро-угорських спалень“[12].

Тієї історії, що не стане розповіддю, що не буде артикульована, розказана іншим, не існуватиме. Бахман у своїй третій франкфуртській лекції про „Я“ підкреслює, що в сучасній літературі відбулося зміщення: якщо раніше „Я“ перебувало в історії, то тепер історія перебуває у „Я“. Для Я з роману особистість сплетена з історій, зі спогадів минулого, подій теперішнього. Втративши ці історії, вона втратить себе, тому, розповідаючи про себе, вона оживляє історії, не дає їм відійти у минуле і зникнути назавжди.

Я розуміє себе і як частину історії Маліни, але протиставляє свою темну історію його світлій історії. Вона сприймає себе як щось неґативне, бо все, що трапляло з нею,— лише біль та страждання. Наприкінці роману в розмові з Маліною, розуміючи свій кінець, вона відмовляється від усіх історій, з яких зіткана одна історія,— вона. Я віддає ці історії Маліні, зрікається себе на його користь.

„Я: ...Я — це була моя помилка. Чи, може, Я і є тим предметом?
Маліна: Ні.
Я: Однак воно є тут і сьогодні?
Маліна: Так.
Я: Воно має історію?
Маліна: Уже ні.
Я: Ти можеш до нього торкнутися.
Маліна: Ні, ніколи.

* * *

Я: (dolente) Не залишай мене! (cantabile assai) Ти не можеш мене лишити! (senza pedali) Я хотіла розповісти, але не буду цього робити. (mesto)

---

[10] Бахман І. Маліна.— С. 51.
[11] Рикер П. Повествовательная идентичность.— С. 34.
[12] Бахман І. Маліна.— С. 256.

Лише ти не даєш мені пригадати. (tempo giusto) Візьми собі ці історії, з яких зроблена велика історія. Забери їх усі в мене“[13].

І хоч Я й звинувачує Маліну в тому, що той заважає їй пригадати, а отже, віднайти себе, якраз він спонукає її до тлумачення снів, які б мали стати ключами до її минулого. Саме у розмовах із Маліною, у суперечках із ним вона намагається ствердити себе.

Лотар Крапман, зокрема, говорить, що особистісна ідентичність не є сталою величиною. Створення індивідуальної ідентичности — результат багатьох інтеракційних процесів, які пов'язуються між собою і створюють триваліщу картину ідентичности. Спілкуючись, суб'єкт постає щораз у новій ролі, але при цьому має стежити за тим, щоб, залишившись у рамках можливої презентації, які запропонував його партнер, не втратити себе для того, щоб і його сприйняли з усіма особливостями. Для цього індивідууму пропонуються моделі і ролі, закріплені у мові, які відповідають сподіванням співрозмовника, хоча індивід у будь-якому разі не зможе цілковито відповідати цим сподіванням. Якщо ідентифікація вдала, то індивід вписує досвід, здобутий у спілкуванні з різними співрозмовниками, до більш-менш сталої біографії, яка таким чином створює для нього триваліші орієнтири діяльности. Створюється нова ідентичність, що різниться від ідентичности інших людей[14].

У романі Я спілкується з Іваном переважно телефоном. Для спілкування з ним щоразу вивчає нові фрази: телефонні фрази про втому, про зайнятість. Вивчаючи ці нові фрази, вона вивчає нову роль, вчиться наново жити. До моменту знайомства Я ніби й не знала тих фраз, не вживала їх. Проте тепер вона намагається сконструювати нову ідентичність, артикулюючи її власне у цих фразах. І конструює її не для себе, а для Івана і заради нього.

„Через Івана, якому потрібна гра, та задля неї я також вивчила групу лайливих висловлювань. Перший образливий вислів ще дуже злякав мене, та тепер я стала мало не хворобливо залежна й чекаю цих лайок...“[15]

Вона добровільно відмовляється від свого попереднього життя, вчиться робити те, чого досі не робила, що спочатку цілком суперечить її сутності.

Якщо ж звернути увагу на побудову цих фраз, то одразу стане очевидним, що вони незавершені. Співрозмовникам не треба промовляти фрази повністю, щоб зрозуміти одне одного, бо вони розуміються без слів. Навіть у момент їхнього знайомства слова були зайвими. Відбувається гра заради гри, щось схоже на постійне повторення заради вивчення, заради закарбовування у пам'яті. Інге Штейтцґер називає діалоги мовними іграми та іграми у владу між двома статями[16]. Аналізуючи телефонні розмови, дослідниця наголошує на важливості претексту для розкодування прихованого сенсу, а саме одноактової п'єси Жана Кокто „Людський голос“ (1930). Головна героїня, як і Я у „Маліні“, щоразу чекає на телефонний дзвінок, який з'єднає її з коханим. Зникнення коханого голосу на дру-

---

[13] Бахман І. Маліна.— С. 267.

[14] Krappmann L. Soziologische Dimensionen der Identität: strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen. 8. Aufl.— Stuttgart, 1993.— S. 19.

[15] Бахман І. Маліна.— С. 69.

[16] Steutzger I. „Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur“. Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. 1. Aufl.— Freiburg im Breisgau, 2001.— S. 175.

гому кінці дроту для героїні рівноцінне смерті. Вона розуміє, що разом їм уже не бути, що це їхня остання розмова, намагається втримати ту мить і відтермінувати години і дні порожнього життя без коханого. Автор п'єси одразу вказує на те, що кімната жінки повинна бути схожою на місце вбивства, а сама героїня — наче стікати кров'ю. Саме ця ремарка найбільше зближує п'єсу Кокто з романом. Інге Штейтцґер уважає, що хоч Бахман і взяла за зразок цю п'єсу, проблематика і значення цих телефонних розмов у романі значно глибші. Йдеться не лише про жіночу драму втраченого кохання, а й про співвідношення влади чоловіка і жінки, питання про можливість існування жіночого голосу і жіночого письма, що є проблемною константою пізніх творів Бахман[17]. Мова стає в даному разі засобом домінування. Але, на нашу думку, ці ігри не слід сприймати аж так категорично, адже героїня Бахман не є слабкою, не є жертвою, яка безвідмовно підкоряється правилам Івана. Ці ігри вона сприймає радше поблажливо, як часом сприймають дитячі пустощі. Для неї чоловіки — хворі, і хворі тому, що змушені повторюватися. Вивчивши певний алгоритм дій, вони не спроможні вигадати щось нове, тому й змушують інших грати за їхніми правилами.

„...чоловік, наприклад, кусає мене за мочку вуха, і не тому, що без тями залюблений в мочку і неодмінно мусить її кусати, а лиш тому, що всіх жінок він теж раніше кусав за мочки...“[18]

Ґабрієле Байль також наголошує на тому, що Я не можна вважати слабкою жінкою. А покірність Івановим правилам пояснює тим, що Я просто не знала інших стосунків, усі чоловіки поводилися з нею однаково[19]. Про це свідчить і наведена цитата з твору.

Я так само грає і з Івановими дітьми:

„Я оглядаюсь, Бела роззявляє рота, корчить гримасу, Андраш пробує мавпувати, та не може стримати сміху,— це для мене нагода, я не питаю, чи було боляче, чи пан доктор Геєр добрий лікар, а роззявляю рота і кажу: а мені він вирвав зуб мудрості, бо я вже маю зуби мудрості, а ви ще ні!“[20]

Дорослі не розмовлятимуть між собою так, вона не поводиться у цій ситуації, як зазвичай поводяться дорослі, не „питає просто так, як це заведено“, а на мить сама перетворюється на дитину і грає за їхніми правилами, чим, зрештою, і здобуває довіру дітей.

Німецький літературознавець Уте Марія Ельман уважає телефонні розмови між Іваном та Я віршами: „Вони розміщені ліворуч, досить компактно, сеґментуючи праворуч члени речення. Існує очевидна ідентичність мовленнєвих одиниць діалогу та одиниць рядка, хоч окремі мовні елементи не позначені як строфи. Це особливо помітно у порівнянні з діалогами Я/Маліна у другому і третьому розділах, що позначені як тексти п'єси і завдяки вказівкам щодо їх виконання схожі на діалоги в опері“[21].

---

[17] Steutzger I. „Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur“...— S. 159.

[18] Бахман І. Маліна.— С. 217.

[19] Bail G. Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns „Malina“.— Göttingen, 1984.— S. 5.

[20] Бахман І. Маліна.— С. 100.

[21] Oelmann U.-M. Lyrisches Sprechen und narratives Sprechen im Werk der Ingeborg Bachmann // Ingeborg Bachmann: Neue Beiträge zu ihrem Werk: internationales Symposion, Münster 1991 / Hrsg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl.— Würzburg, 1993.— S. 60.

Це добре видно в оригіналі. Переклад, щоправда, не завжди передає ритмічність фраз.

„Ja, ich bin es	„Так, це я
Nein, nur ich	Ні, тільки я
Nein. Ja?	Ні. Так?
Ja, im Gehen	Так, я вже йду
Ich rufe dich später	Зателефоную тобі пізніше
Ja, sehr viel später	Так, набагато пізніше
Ich rufe dich noch später an!“[22]	Я зателефоную тобі якомога пізніше!“[23]

Намір „ліризувати“ телефонні розмови Івана і Я здається дослідниці досить однозначним. Ліризування вона розуміє як формально-оптичне наближення до загальної будови вірша, як формотвірний принцип „мовлення у віршах“. „Єдине, що слід з'ясувати,— пише вона,— чи можна зіставити злегка виражену діалогічність із необхідним структурним принципом ліричного, з „мовленням одного“. Лампінґ підкреслює, що ліричне мовлення, яке він також характеризує як „монологічне“, має тенденцію до діалогізування. Він уважає, що зближення між ліричним і власне діалогічним віршем можливе саме завдяки діалогу. Прикладами для нього є звертання, цитування мови співрозмовника, уявна розмова, внутрішній діалог, розмова зі самим собою у ролях“[24]. Ця теза наштовхує на думку про те, що насправді Іван — така сама вигадана постать, плід уяви Я, як і Маліна. І говорячи з ним телефоном, вона, властиво, розмовляє із собою. В такому випадку можемо говорити навіть про нав'язування ідентичности іншим Я. Проте ця теза вимагає детальнішого дослідження.

На відміну від Івана, журналістові Мюльбауеру не вдається нав'язати Я своє бачення її особистости. Сподівання, яке він покладає на спілкування з героїнею, не справджується. Я не втрачає у цій розмові себе, не підлаштовується під репортера, який, ставлячи їй банальні запитання, що цікавлять насамперед читачів, очікує звичних відповідей. Відповіді його співрозмовниці нечіткі, часто, на погляд журналіста, зовсім недоречні. У деяких моментах Мюльбауеру таки вдається керувати розмовою, а те, що йому здається невідповідним, він просто витирає чи то з необачности, чи навмисне. Виступаючи у ролі цензора, він донесе до читачів лише те, що вважатиме за потрібне. Я залишалася вірна собі, та Мюльбауер вибере лише прийнятне, створивши новий образ, нову ідентичність. Якщо взяти до уваги міркування Інге Штетцґер, то і цей епізод підкреслює проблему жіночого голосу. Зрештою, насправді не лише жіночого. Йдеться знову ж таки про утвердження особистости через слово. Бо можна вбити людину, не давши їй змоги говорити.

Я — письменниця, тому її творчість — це теж спроба самоствердження з допомогою слова. Проте та книжка, яку вона пише, і безрадісні мотиви не подобаються Іванові. Він не розуміє її творчости, відкидає написане нею, навіть не намагається глянути на творчість Я крізь призму її

---

[22] Bachmann I. Werke...— Bd. 4.— S. 294.
[23] Бахман І. Маліна.— С. 237.
[24] Oelmann U.-M. Lyrisches Sprechen...— S. 60.

життя. Натомість вимагає іншої книжки, де б переважали радісні мотиви, він вибирає не правдиву книжку, а радісну. І Я, підкоряючись Іванові, вирішує написати „Гарну книжку“ на зразок Exultate Jubilate. Роль Івана в даному разі не можна трактувати однозначно. З одного боку, він надихає Я на творчість, а з другого — намагається кориґувати її. І коли він іде, натхнення полишає Я, вона повертається до того самого тону оповіді, який супроводжував її життя до Івана.

Маліна також не сприймає творчости Я. Коли вона ділиться з ним своїм страхом про те, що читачі можуть не зрозуміти її, він радить змінити манеру письма, не брати нічого близько до серця, дистанціюватися. Ґ. Байль уважає, що критика Маліни має глибший підтекст, ніж критика Івана: „Він не тому відхиляє емоційність, бо вона виливається у меланхолійні чи похмурі твори, а через саму емоційність“[25].

До категорії конструювання можна причислити і листи. Вони, як і інтерв'ю, виконують подвійну функцію: інформативну — доносять до читача певні події з життя героїні, та комунікативну. І хоч у листах Я відкриває себе, свої почуття, певні міркування, вона воліє залишитися невідомою — усі свої листи вона підписує „Незнайома“. Бо сама собі здається незнайомкою. У розмові з Маліною вона каже: „Знаю лишень, що я вже не та, якою була раніше, ані на волосину собі краще знана, ані на дрібку ближча... За мною йшла крадькома якась незнайома, яку змінювала наступна...“[26]

Її прагнення пізнати і зрозуміти себе видається абсурдним. Її не існує, бо вона змінилася і змінюватиметься постійно.

Отже, Я так і не вдається знайти й утвердити себе, навпаки, вона замовкає назавжди. Її ідентичність не лише нестала, вона й нечітка, не зрозуміла самій героїні. Життєва історія не постає цілісною, а тому й ідентичність її не може бути вдалою. Вона сама собі чужа, незрозуміла, бо не може пригадати минулого, втримати його у пам'яті, а тому й не може розповісти про нього. Її історія не знаходить належного вираження, Я не може відтворити її ані в розповіді, ані у творчості. Крім того, заради Івана вона намагається змінитися і робить це насамперед через мову, проте ця гра їй чужа, вона не знаходить у ній себе. Будь-яка спроба героїні утвердитися зазнає поразки.

Diana MEL'NYK

LINGUAL CONSTITUTION OF IDENTITY IN INGEBORG BACHMANN'S NOVEL „MALINA“

The author analyses the role of language in constituting a personal identity in the novel „Malina“ by Austrian writer Ingeborg Bachmann. A special emphasis is put on both narrative identity and exclusive role of reminiscences in the process of narration. Also, the heroine's creative work is considered as a method of realization of „I“ through writing. Another aspect under study is the construction and realization of identity during communication, particularly in dialogues and verbal games.

---

[25] Bail G. Weibliche Identität...— S. 62.

[26] Бахман І. Маліна.— С. 236.

Наталія МОЧЕРНЮК

ПРОЗА МАКСА ФРІША: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІСТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

Проза швейцарського письменника Макса Фріша (1911—1991) вирізняється у світовій літературі XX ст. великим масштабом художніх експериментів. Однак експерименти Фріша в царині форми підпорядковані ідейним задумам автора, що завжди прагне пізнати глибини людської сутности, допомогти людині розібратися в собі. Творчість письменника ставить перед сучасною людиною чимало запитань, спонукаючи її осмислити сенс свого буття на тлі тотальної девальвації духовних вартостей.

Величезний інтерпретаційний потенціал творчости М. Фріша породив ґрунтовне німецькомовне, а почасти й англомовне фрішезнавство, а також пожвавив студії над його творчістю в українському літературознавстві. Передусім варто згадати ґрунтовні розвідки Д. Затонського, що дали фрішезнавству імпульси для дальшого осмислення творчости письменника. Зокрема, дисертаційні роботи О. Чертенка „Особливості розвитку художньої системи Макса Фріша (на матеріалі прозових творів)“ (2005), Р. Яремка „Образ автора як форма експресивно-смислової оповіді у прозі Макса Фріша“ (2006) засвідчують, як упевнено розвивається гельветистика в Україні.

„Коефіцієнт експериментальности“ (М. Вальзер), який міститься у кожній фразі фрішівської прози, надзвичайно високий, тому його рецепція залишатиметься невичерпною як у царині літературознавства, так і серед читацького загалу. Формальні експерименти, помножені на глибокий психологізм і граничну авторську відвертість із читачем, витворюють потужне силове поле екзистенційної проблематики прози М. Фріша, по-своєму відчитати яку прагнутиме кожне покоління. Тому можливе певне коригування в аналізі образів та провідних ідей творів, різні інтерпретації духовно-естетичних домінант творчости письменника. Дати власну інтерпретацію таких домінант з урахуванням аналізу експериментальности прози М. Фріша у царині форми і є метою цієї статті.

Передусім варто зауважити, що в деяких літературознавчих дослідженнях, присвячених творчості Фріша, зроблено спробу тлумачити твори письменника як реалістичне письмо, що формує відповідний читацький „горизонт очікування“. Мова про піднесення виховної функції його творів, абсолютизацію соціальної домінанти в них, аналіз системи персонажів з оцінними мірками. Однак його ключові романи — „Штіллер“, „Homo Фабер“, „Назовуся Ґантенбайном“ — не можна вважати прикла-

дами традиційного соціально-психологічного роману, культивованого реалізмом. Таким чином, модус прочитання прози Фріша треба переорієнтувати за пізнавально-естетичними векторами. Творчість швейцарського письменника пронизує біль за сучасну людину, пізнання якої у його творах не раз обертається трагічними відкриттями. Дослідники, констатуючи асоціальність героїв зрілих романів М. Фріша, їхні поразки, втечі від себе і від світу, невдалі пошуки своєї ідентифікації, іноді забувають про це. Зокрема, у передмові до тритомного видання творів письменника „Проза Макса Фріша“ Д. Затонський пише, що „Фріш, передусім,— заперечувач, критик, викривач“, а також „Фріш — швидше мрійник, романтичний мораліст, ніж прихильник чіткої і суворої ідеологічної доктрини“[1]. На нашу думку, Фріш не прагне заперечувати, критикувати і викривати, хоча й констатує опозиційність соціуму й окремої особистості. Він співчуває сучасній людині, що втратила ціннісні орієнтири, моральні авторитети, духовні засади, які гуртували європейське суспільство у минулому.

Авторська ідея полягає в тому, що і Штіллер („Stiller“, 1954), і Вальтер Фабер („Homo Faber“, 1957), і різні лики героїв у романі „Назовуся Ґантенбайном“ („Mein Name sei Gantenbein“, 1964) вимагають до себе розуміння і співчуття, а не осуду й заперечення. Героїв М. Фріша хвилює питання про сенс життя, який почасти губиться в суспільстві загального добробуту, питання про те, як комунікувати з цим світом, коли не знаходиш розуміння з найближчими людьми. І те, що вони цим перейняті, що вони не відмовляються від пошуку себе і гармонії зі світом, імпонує авторові. М. Фріш не осуджує, а виправдовує сучасну людину (але людину мислячу!). Вірячи у такого ж, мислячого читача, він експериментує з нарацією, художнім часом, ускладнює композиційно-сюжетний рівень творів, щоб передати своє розуміння складного внутрішнього світу сучасника, мікрокосмосу людини. Отож важко погодитися і з тим, що Фріш — мораліст, навіть з уточненням „романтичний“. Швейцарський письменник виявився близьким сучасному читачеві тим, що уникає моралізаторства та дидактизму. Він не відмежовує себе від суспільства, вимогливо і чесно оцінює самого себе, тому його питання до сучасників, іноді вкрай гострі, мають право бути поставленими. Зрештою, у повісті „Монток“ письменник сам визначає ґенезу свого творчого покликання, а отже, застерігає модус рецепції своєї творчости: „Я пишу для себе. Суспільство, все одно яке, не мій працедавець, я для нього не проповідник і навіть не наставник. Громадськість як партнер? Я пошукаю партнерів, що заслуговують на більшу довіру. Друкуюся не тому, що вважаю своїм обов'язком повчати громадськість чи наставляти її на шлях істинний, а тому, що без уявної публіки себе взагалі не пізнаєш“[2].

Варто детальніше спинитися на деяких аспектах фрішівської філософсько-естетичної концепції, що знайшла свій вияв у художньому світі згаданих романів. „Штіллер“, перший зі зрілих романів Фріша, розвиває комплекс складних і глибоких ідей, що засвідчують значний потенціал письменника як мислителя. У романі з великою психологічною достовірністю змальовано вкрай відчуженого і самотнього, глибоко нещасного ге-

---

[1] Затонский Д. Проза Макса Фриша // Фриш М. Избранные произведения: В 3 т.— Москва, 1991.— Т. 1.— С. 8.

[2] Фриш М. Монток // Там само.— Т. 3.— С. 111.

роя, що не зумів зреалізуватися у житті. Він зазнає життєвої катастрофи передусім через нереалізованість у любові. Фріш розв'язує проблему Штіллера цілком у дусі екзистенціалістів, котрі вважали, що людина лише через любов входить у духовний простір свободи і стає особистістю[3]. Не випадково епіграфом до цього роману Фріша стала цитата з праці С. К'єркеґора „Або — або", а у самому романі вчувається перегук із цитатами і ремінісценціями з творів цього філософа.

Безперечно, письменник прямо висловив чимало думок соціального характеру, однак у підвалинах художнього світу твору, зокрема на рівні підтексту, криються духовні питання буття людини, не заявлені у відвертій формі. Приміром, важливо з'ясувати значення релігійної теми у романі, що слугує допоміжним тлом для розкриття драматизму долі Штіллера, зумовлюючи певною мірою екзистенційний вибір героя існуванням божественого начала.

У зв'язку з цим важливого значення набувають у творі фіксації художнього часу. До прикладу, Штіллер не випадково зникає напередодні Різдва, а Юліка помирає у Великодній понеділок. Такі часові вказівки відіграють символічну роль, виступають у функції філософських узагальнень: Різдво стає ідеальним часом очікування чуда, передбачає спробу заміни відчуття соціальної і духовної безпритульности на віру в те, що саме в час народження Христа переможуть добро і справедливість. Ця темпоральна точка наділена високою емоційно-ціннісною напругою, що надає їй статусу хронотопу порогу — моменту, що здатний стати точкою початку якісно нового витка життя, здатний змінити усталений плин життя. Пригадаймо: Фріш „відряджає" до Америки Сібіллу з сином також напередодні Різдва.

Трагізм смерти Юліки посилюється згадкою про Великдень: надія на воскресіння, відродження для нового життя не справдилася, почуття провини Штіллера стає неосяжним. Властиво, останні сторінки роману, подані як післямова Рольфа, психологічно найважчі у творі. Невипадковий і вибір оповідача на цьому відрізку роману. Штіллер уникає у викладі пафосности і риторики. Рольф пригадує усе, точно фіксуючи важкі сцени і напружені діалоги. Штіллер вихлюпує назовні внутрішню дисгармонію, розкриває сенс свого життєвого фіаско. Особливо значуща прикінцева розмова Штіллера з Рольфом, не так діалог друзів, як сповідь скульптора і проповідь людини (прокурора!), яка також зазнала складних випробувань у житті, пройшла через страждання. Як запевняє Рольф, він говорив не для того, щоб бути почутим, а лише для того, аби не бути свідком німого плачу свого друга. Рольф каже, що лише Бог може навчити Штіллера самоприйняти себе, а перестати очікувати на зміни у близькій людині означає навчитися одне за одного молитися.

Неодноразово в романі згадується передзвін церковних дзвонів. Звучання дзвонів кафедрального собору дратує Штіллера в ув'язненні, а також він сприймає з великою прикрістю (як трюк!) приголомшливий гул церковних дзвонів під час слідчого дізнання в майстерні, саме після його розмірковувань про ангела. Двічі у романі Фріш уточнює, що дзвін може звучати з нагоди вінчання в церкві або ж чийогось похорону. Це важли-

---

[3] Аверинцев С. Любовь // Аверинцев С. Собрание сочинений. София-Логос. Словарь.— К., 2006.— С. 285.

ве акустичне тло у творі спрацьовує вже на сугестивному рівні. Текст будується за філософською проекцією між полюсами *любов до ближнього — смерть*.

Атрибути релігійної теми — згадки про Біблію в камері, ангела, молитву, дзвони соборів, означення художнього часу фіксацією найбільших християнських свят — неяскраві й розпорошені на тлі провідної проблеми роману — пошуку своєї ідентичности особистістю, однак вони спонукають тлумачити трагічний фінал твору, життєву невдачу Штіллера як прогнозований результат, бо людина втратила духовні основи буття, відкинула релігійні засади, які споконвіку давали їй цілісність і надію. Як зазначає О. Чертенко, „Фріш перетворює індивідуальну поразку протагоніста на модель, яка унаочнює неможливість реалізації цілісних проектів ідентичності у повоєнному світі — поза опертям на трансцендентний вимір буття"[4]. Цікаво, що у роздратованій промові захисника (!) слова про потребу вірити в Бога („зрозуміло, не надто фанатично, а в здоровому швейцарському дусі") засвідчують занепад моральних вартостей, ілюструють здевальвованість релігії й духовности у конформістському суспільстві.

Виразні міфічні алюзії у романі „Homo Фабер" неодноразово відзначено у фрішезнавстві, натомість за ґротескністю фіксованих збігів і помилок у житті героя недооцінюється психологічний бік твору, а Вальтерові Фаберу, персонажеві роману „Homo Фабер", особливо дістається від критиків за його самовпевненість і негідну поведінку. Однак навіть цей твір Фріша спонукає задуматися передусім над фатальністю долі Фабера, над моральними вартостями в суспільстві, над життєвою категоричністю сучасної людини. В авторській інтерпретації образу прочитується і біль письменника за такого позірно невразливого героя. Фріш не викриває, а шкодує свого персонажа, справді циніка і конформіста, який, проте, сам зрозумів хибність власних засад, сам прийшов до переосмислення свого життя немислимо дорогою ціною, коли виправити вже нічого не можна. Тому не випадковий і вибір я-нарації у романі: герой сам оповідає про останній період свого життя, згадує минуле, аналізуючи свою поведінку у стосунку до коханої людини. Важко згодитися з думкою, що „він узявся за перо не тому, що хотів осмислити те, що сталося, а лише для того, щоб подати докази на своє виправдання"[5]. Читач сприймає історію Фабера не як ланцюг доказів, що мали б виправдовувати його, а як правдиву життєву трагедію людини, котра відверто розповідає про себе. Тому виваженішою видається позиція Р. Яремка: „Своїми записами Фабер намагається звільнитися від почуття провини, а також від внутрішнього запустіння, в якому перебував упродовж усього життя"[6].

Роман „Homo Фабер" розглядають насамперед як історію кохання „набоковського типу", за яким криється демонтаж комфортних раціоналістичних схем сприйняття дійсности. Таке визначення типу роману видається слушним. „Homo Фабер" можна зіставити з подібними творами

[4] Чертенко О. Особливості розвитку художньої системи Макса Фріша (на матеріалі прозових творів) / Автореф. дис. ... канд. філол. наук.— К., 2005.— С. 9.

[5] Затонский Д. Проза Макса Фриша.— С. 16.

[6] Яремко Р. Образ автора як форма експресивно-смислової оповіді у прозі Макса Фріша / Автореф. дис. ... канд. філол. наук.— Тернопіль, 2006.— С. 12.

інших авторів. Приміром, образ автора у М. Фріша багато в чому споріднений з автором як текстуальною стратегією у романі „Чорний принц" А. Мердок. Письменники зуміли проникливо передати безнадію стосунків пари, розділеної великою віковою різницею, скороминущість їхнього щастя, фатальну приреченість таких взаємин, тобто очевидні спільні екзистенціальні настрої.

Роман „Назовуся Ґантенбайном" уважається найскладнішим романом М. Фріша. Вибаглива композиція твору, ігровий світ роману неодноразово ставали предметами скрупульозного літературознавчого аналізу. Варто зосередити увагу на постаті самого Ґантенбайна, вдавана сліпота котрого може мати різні тлумачення. Хто він, цей „хитромудрий перевертень"?[7] Конкретне призначення фіґури Ґантенбайна у творі трактують як тип суспільного пристосуванця, який, удаючи сліпого, дозволяє іншим грати обрану ними роль. Можливі й інші інтерпретації. Чи ж не вони самі — усі навколо — зацікавлені в Ґантенбайні як сліпому? Вони дозволяють йому грати роль незрячого. У багатьох випадках бути сліпим некомфортно, настає момент, коли Ґантенбайн, власне, зізнається, що не сліпий, однак багатьом людям із його оточення справді зручніше, коли він не бачитиме облуди життя і їхньої фальші. Тому Ґантенбайн не так пристосуванець, як спостерігач у світі здевальвованих вартостей і марнославних людей. Так, М. Фріш не звеличує Ґантенбайна, однак ставиться до його вибору з розумінням. Бути сліпим для Ґантенбайна — це й особливий спосіб протесту проти суспільства.

У новелі Фріша „Стенограма одного нещастя" („Skizze eines Unglücks", 1969) йдеться не лише про автомобільну катастрофу, а й про фатальну катастрофу стосунків чоловіка і жінки, що становить одну з провідних тем у творчості Фріша. Недаремно автор акцентує не імена героїв, а лише особу — він і вона, чим узагальнює ситуацію непорозуміння. Чому двоє, ще недавно люблячих людей, починають не розуміти і не сприймати одне одного? Ставлячи це питання, письменник сумує за тим, що любов у сучасному світі така нетривка. Він прагне бути об'єктивним і до жінки, і до чоловіка, однаково покладає провину за дисгармонію на обох. Вона загинула в автокатастрофі, він залишився живий. Присуд поліції виправдовує героя, але суд власної совісті не даватиме спокою впродовж усього його життя. Стенограмі притаманна фраґментарна структура. Вона ввібрала і чіткий звіт про перебіг поїздки, і короткі екскурси в історію кохання Марліс і Віктора, і їхні життєві враження.

Оригінальна композиційна організація вирізняє повість М. Фріша „Синя борода" („Blaubart", 1982). Назва твору відсилає до однойменної казки Шарля Перро про рицаря, котрий убив сімох своїх дружин. Твір скомпоновано переважно як мозаїку діалогів різних людей, що проходять у судовій справі вбивства жінки. Це фраґменти допитів, причому допитам підлягають не лише підозрюваний і свідки, а й сни і вже мертві люди. Крім того, у діалогічну мозаїку включено думки підозрюваного, виклад яких поданий від першої особи персонажа. Судову справу читач сприймає через бачення самого підозрюваного, Фелікса Шаада. Такий вибір фокалізації та наративної перспективи забезпечує скорочення дистанції між

[7] Пронін В. Фріш Макс // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: У 2 т.— Тернопіль, 2005.— Т. 2.— С. 698.

імовірним убивцею і читачем, уможливлює спроби зрозуміти героя. Фрішівську судову хроніку пронизує туга за любов'ю, за вірністю, що є етичною вимогою в любові, за справжніми життєвими вартостями. Фелікс Шаад, як і сумнозвісний рицар Синя Борода, вже усьоме одружений. Фріш розмірковує над проблемами інституту сім'ї в сучасному суспільстві. Шлюб перестав бути християнським таїнством. Людина XX століття вирішує для себе, чи можливі щасливий шлюб і особиста свобода. Швейцарський письменник не дає відповіді на порушене питання, але чимало фрішівських пар, пам'ятаючи свій болісний досвід, відповіли б на нього „ні". Дуже часто подружні стосунки роз'їдають зрада, хворобливі ревнощі, нерозуміння, небажання порозумітися. Зі шлюбу пішло найважливіше — „безумовне взаємне прощення і безумовна взаємна довіра"[8]. Знехтувано заповідь про любов до ближнього, що передовсім апробується саме у шлюбі, а відтак добропорядне суспільство виявляється бездуховним і аморальним. Звичайно, М. Фріш не належить до релігійних письменників, однак помітно, що його турбують спрощення і конформізм у сфері особистого життя сучасників, тотальна відносність моральних вартостей. Під гаслом свободи люди легко сходяться і розходяться, а розплачуються за це відчаєм, самотністю, глибокими душевними ранами. Не випадково письменник згадує лебедів на озері, лілії у кімнаті вбитої та на її могилі, хрест, що сниться Шааду. Як відомо, лілія вважається символом непорочности і чистоти[9]. Підтекстна туга за справжньою любов'ю і вірністю суґестивно наростає через такі завуальовані деталі.

Інтерпретація згаданих творів М. Фріша, отже, оприявнює його тяжіння до екзистенціальної проблематики. Екзистенціалізм як філософія кризи проектується в художні ілюстрації у прозі швейцарського письменника. Художній світ митця репрезентує культивовані екзистенціалізмом модуси буття персонажів: самотність, відчай, почуття провини, страх, відчуження, тривога, пригніченість тощо. Однак екзистенціалізм — це гуманізм (Ж.-П. Сартр), тому М. Фріш прагне викликати у читача не критичне ставлення до недосконалої людини, а співчуття і розуміння.

Отож кризовість художньої свідомости технічно розгортається у формальних пошуках письменника. Дослідники заакцентували на фрішівській фраґментарності письма. Зокрема, О. Чертенко запропонував як ядро художньої системи Фріша саме поняття „фраґментарности", з допомогою якого мозаїчність фрішівського тексту (на рівні нарації, композиції, типології персонажів, стилю тощо) розглядається як наслідок розпаду цілісної моделі світу у повоєнну епоху[10]. Сам Фріш обґрунтовує фраґментарність як органічну художню техніку для сучасної йому літератури.

Як відомо, фраґмент — жанровий різновид, який увели і розвивали романтики. Теоретичне обґрунтування фраґмента та фраґментарности дав Ф. Шлеґель. На його думку, не варто фраґменти, які зродилися у хвилини божественного одкровення, творчого екстазу, поєднувати штучними зв'язками, тому що ті фраґменти-перлини за ними губляться. Ф. і А. Шлеґелі обґрунтували, у суті справи, поняття монтажу, причому не тільки ло-

[8] Аверинцев С. Брак и семья // Аверинцев С. Собрание сочинений...— С. 812.
[9] Золотницький М. Ф. Квіти в легендах і переказах.— К., 1992.— С. 61.
[10] Чертенко О. Особливості розвитку художньої системи Макса Фріша...— С. 4.

гічного, а й інтелектуального. Н. Копистянська наголошує на фраґментарній побудові творів як на всезагальному структурному принципі в добу романтизму, „оскільки фрагментарна побудова найбільше відповідала мисленню романтиків, що складалось зі спалахів думки, відповідала уявленням про творчий акт як момент високого натхнення, осяяння, спілкування з Абсолютом“[11].

У міркуваннях Макса Фріша про фраґмент і фраґментарність також є апеляція до досвіду романтиків. Він висловився про це у „Щоденнику 1946—1949“. Фріш навіть припускає, що цікаво було б дослідити потреби людей різних епох у манері художнього письма. Швейцарський письменник уважає, що сучасне йому покоління потребує ескізности для того, щоб „не застигнути і не завмерти в запозиченій досконалості, яка вже не є народженням нового“: „Тяжіння до ескізности, що давно запанувала в нашому живописі, не вперше проявилася і в літературі; пристрасть до фраґмента, розпад традиційних єдностей, хворобливе або викличне підкреслення недосконалого — все це було вже в романтизмі, з яким ми і такі чужі, і такі споріднені“[12]. Безперечно, романтичний фраґмент і фраґмент як структурний принцип у літературі XX ст. не тотожні. Фрішівським фраґментам притаманний ігровий тонус, а його фраґментарність відображає передусім надрив у внутрішньому світі особистости. Фріш декларує через фраґмент відкритість письма, залучає читача до творення смислів тексту. Література постає не як факт, а як відкритий проект.

Варто навести арґумент Фріша на користь фраґментарности, що полягає у протиставленні цілісної релігійної свідомости і розірваної свідомости сучасників, що вже не мають опертя на релігійні підвалини: „Наприклад, католик, який може вважати, що він перебуває у зімкнутих лавах, має, звичайно, дозвіл на завершеність; його світ завершений. Позиція ж більшости сучасників, мені здається, виражається питанням, і форма питання, доки немає повної відповіді, може бути тільки тимчасовою; і, мабуть, єдиний обрис, котрий воно гідно може нести,— це, справді, фраґмент“[13]. Так можна пояснити й алюзії в текстах письменника, запозичених із духовної парадигми християнства. „М'яко“ вводячи такі деталі, М. Фріш творить певне ідеалістичне тло у творах, однак тлумачить їх як уже недосяжний для сучасників ідеал, який західне суспільство відкинуло.

Важливим чинником поетики прози М. Фріша можна вважати інтертекстуальність. Проаналізувати особливості творчости Фріша як інтертексту, дослідити його переґук із сучасниками і попередниками — складне завдання, бо швейцарський письменник у своїх творчих пошуках постійно живився і книжною культурою. Зазначимо, що творчість Фріша розглядалася й у зв'язку з постмодернізмом, в естетиці якого інтертекстуальність має ключове значення, тому масштабний огляд зазначеної проблеми можливий саме в такому контексті. Уже згадувалося про переґук художніх ідей Фріша в романі „Штіллер“ з думками данського філо-

---

[11] Копистянська Н. „Дочка Слави“ Яна Коллара в контексті жанрової системи європейського романтизму // Жанр. Жанрова система у просторі літературознавства.— Львів, 2005.— С. 85.

[12] Фриш М. Дневник 1946—1949 // Фриш М. Избранные произведения...— Т. 3.— С. 399.

[13] Там само.— С. 402.

софа-екзистенціаліста С. К'єркеґора. Варто наголосити на автореференційності (відсиланнях до самого себе) як властивості інтертексту, притаманній прозі швейцарського письменника. Автоінтертекстуальність — „це спосіб ґенези власного тексту і постулювання власного поетичного „Я" через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій та маскувань з текстами інших авторів. Аналогічно можна говорити про автоінтертекстуальність, коли при породженні нового тексту ця система опозицій, ідентифікацій та маскувань діє вже у структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатовимірність його „Я"[14]. Такі тексти непоодинокі у творчому доробку М. Фріша. Його повість „Монток" („Montauk", 1975) — це гранично відверта книжка, щира розмова автора з читачем. Автобіографізм повісти виразно забарвлений екзистенційними настроями письменника. Питання життєвого вибору, свободи, самогубства, старечої приречености, смерти автор осмислює в контексті власного екзистенційного досвіду. Він уводить у текст цитати зі своїх творів, що з'являлися раніше, розмірковує над значенням своєї творчости у власній життєвій реалізації.

Велику роль у творчій лабораторії М. Фріша відіграють експерименти з переплавленням художнього і документального, художнього і наукового первнів у єдиний текст. Цей аспект фрішівської експериментальности також підпорядковується гуманістично-екзистенційній проблематиці прози письменника. Зокрема, Фріш розмірковує у своїх творах над світовідчуттям людини, яка опиняється у незвичному для себе армійському оточенні, коли світ потерпає від воєнної лихоманки, тому людина в армії перебуває у тривожному очікуванні. Повісті „Аркуші з речового мішка" („Blätter aus dem Brotsacke", 1940), „Солдатська книжка" („Dienstbüchlein", 1974) можна жанрово окреслити як літературні репортажі. Написані на матеріалі пережитого самим автором, ці твори постають як своєрідні еґо-документи епохи. В „Аркушах з речового мішка" письменник послідовно вибудовує нарацію від першої особи множини (лише іноді виділяється власне „я" автора), тобто він мислить себе невід'ємною частиною колективу. В організації художнього цілого важливу роль відіграють вставки з епістолярних цитат. У цьому творі молодий Фріш-письменник робить лише перші несміливі експериментаторські спроби з формою. Повість „Солдатська книжка", тематично споріднена з попереднім твором, вирізняється осмисленням складних подій у долі автора і всієї країни з віддалі років. Це вже перехід у мемуаристику. Автор уміло користується „лупою" часу: деякі спогади розгортаються з особливою точністю, інші — лише побіжно, сухо реєструється хронологія фактів, які стали відомими згодом (від 4. 10. 1938 до 8. 5. 1945), наводяться цитати з газетних статей. Фріш прямо висловлює свою позицію про минуле країни, тому помітний плавний перехід у викладі від „ми" до „я"-нарації.

Повість „Людина з'являється в епоху голоцену" („Der Mensch erscheint im Holozän", 1979), присвячена випробуванням людини старістю і самотністю, в ориґінальний спосіб репрезентує сплав художньої й наукової матриць. Твір нагадує наукову роботу вже точною фіксацією джерел у кінці. У доборі цитатного матеріалу та ілюстрацій є своя логіка, хоча

[14] Біловус Л. І. Інтертекстуальність у мистецьких світах // Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація.— Тернопіль, 2005.— С. 240.

деякі громіздкі цитати і малюнки покликані підкреслити абсурдність такого скрупульозного нагромадження наукового матеріалу в контексті життєвої ситуації пана Гайзера, яка має екзистенційний характер. Фріш, на наш погляд, не так „увиразнює думку про найбільшу цінність окремого людського життя, адже людина — повноважна частина людства"[15], як переймається трагізмом становища людини, котра потопає в інформаційному океані, знає про походження життя на Землі, але не відразу може пригадати, як звати онуків, не має кого запитати, чим тамують біль у м'язах, не впевнена, котрий сьогодні день тижня, вслухається у кроки в домі, свої кроки... Фріш свідомо називає свого персонажа лише офіційно — пан Гайзер, чим ще більше підсилює „холодне" тло твору, підкреслює брак тепла у художньому світі. У цьому наскрізь інтертекстуальному творі Фріш показує безмежну довіру людини до наукових знань на противагу запереченню релігії. Пан Гайзер — така ж людина технократичної цивілізації, як і Вальтер Фабер, однак панові Гайзеру судилося дожити до старости. Фрішівське передбачення його життєвого кінця також невтішне — людина напередодні смерти самотня, нікому не потрібна, безпомічна. Її знання з різних галузей науки виявляються насправді зайвими („Який ще там голоцен! Природі не потрібні назви"), а відмова від віри не залишає надії на порятунок.

„Щоденник 1966—1971" М. Фріша може вважатися одним з найоригінальніших творів у спадщині письменника, а також серед творів цього жанру, котрі з'являлися в різних національних літературах. Новаторський потенціал твору забезпечило, зокрема, і використання жанру анкети. Екзистенційність проблематики цих опитувальників проростає з дифузії художньої літератури, психології та соціології, отож жанр анкети як вставний жанр у „Щоденнику" розвинувся на стику літератури, науки і публіцистики. Видається, що письменник добре обізнаний із методиками психодіагностики. Прикметно, що Фріш на більшість анкетних питань сам дав відповіді у різних творах, зокрема у своїй чесній і відвертій повісті „Монток". Анкети репрезентують питання з відкритими і закритими відповідями (коли варіанти відповідей уже дано). Задумавшись над фрішівськими питаннями, читач матиме змогу переглянути своє життя, замислитись над тим, чи справжні ті морально-етичні вартості, яких він дотримується, спробує зрозуміти не тільки себе, а й ближнього.

Цікаво, що психодіагностика акцентує на важливості адаптації іноземних іншомовних текстів у чуже національне середовище, причому річ не лише у мовному перекладі, а й у зв'язку із соціокультурними відмінностями середовища, у якому текст створювався та в якому буде застосовуватися. Фрішівські опитувальники стають певною мірою художнім жанром уже тому, що стосуються вічних питань буття людини, незалежно від того, де вона живе і якою мовою розмовляє.

Таким чином, експериментальність прози М. Фріша, яка виявляється на різних рівнях творів, зумовлена і його творчим пошуком як мислителя, що розглядав духовність людини в екзистенційних вимірах.

[15] Пронін В. Фріш Макс.— С. 699.

Nataliya MOCHERNIUK

THE PROSE BY MAX FRISCH: EXPERIMENTALITY THROUGH THE PRISM OF EXISTENTIAL PROBLEMS

The author studies mental and aesthetic dominants of Max Frisch's prose as related to consideration of experimentality in the field of form. The study was based on „Stiller", „Homo Faber", „Mein Name sei Gantenbein", „Blaubart" and his other novels. It has been found out that author is inclined to existential problems, which results in experiments with narration, artistic temporal indications and complications of his works at their composition and subject levels.

Оксана ЛЕВИЦЬКА

ПРОСТІР ПРИРОДИ У ПОЕТИЦІ РОМАНУ ДЖОНА ФАУЛЗА „ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА“

Світ природи і природних стихій у літературній творчості часто є способом пізнання особистости митця, літературного героя, усвідомлення світобудови, місця людини у світі. Художній літературі чуже змалювання пейзажу заради самого пейзажу, літератори відводять йому вагому роль у сюжеті твору, композиції, образотворенні тощо. Художнє змалювання краєвиду — не лише композиційний елемент художнього твору. Через простір природи можна дати характеристику культурно-історичної доби з її духовними симптомами, психологічну характеристику персонажів та суспільства загалом. Тому картини природи в літературному творі зазвичай позначені психологізмом, а в деякі літературні епохи — ще й символізмом, зокрема, глибокий символічний характер має зображення простору природи в літературі постмодернізму.

Дослідження природи та її значення у літературних творах передбачає звернення до культурології, філософії, психоаналізу, поетики хронотопу та інших теорій. Філософи, культурологи, літературознавці неодноразово зверталися до теми природи та природних стихій у літературній творчості. Новаторськими у XX ст. в цій галузі досліджень стали праці французького філософа, культуролога, дослідника психології творчости Гастона Башляра[1]. Башляр доводить, що деякі види матерії переносять у нас свою оніричну міць, своєрідну поетичну міцність і ґрунтовність, об'єднуючи різнорідні елементи справжніх поетичних творів. Якщо речі упорядковують наші ідеї, то матерії стихій систематизують наші мрії. Матерії стихій вбирають в себе, оберігають і розбурхують наші мрії. Ідеал чистоти не можна помістити куди-небудь, у невідь-яку матерію[2]. Праці Башляра стали ключем до розуміння поетики простору і природних стихій у багатьох літературних творах, зокрема сучасної постмодерної прози.

Розуміння картин природи в романній творчості Дж. Фаулза неможливе без урахування авторського ставлення до природи, філософії приро-

---

[1] Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б. М. Скуратова.— Москва, 1998.— 268 с.; його ж. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б. М. Скуратова.— Москва, 1999.— 344 с.; його ж. Земля и грезы о покое / Пер. с франц. Б. М. Скуратова.— Москва, 2001.— 320 с.; його ж. Избранное: Поэтика пространства.— Москва, 2004.— 376 с.

[2] Башляр Г. Вода и грезы...— С. 188.

ди, його розуміння питань особистости та світу. Тема природи визначальна в усій творчості Фаулза: романній, мемуарній, есеїстиці. Цій темі письменник присвятив розділ збірки есеїв „Кротові нори": „Природа і природа природи"[3]. Письменник неодноразово зазначав, що сприймає природу як ліки, порятунок від „слів, людей та штучних речей"[4]. Природа — це „поезія, а не наука", пише автор. „Головне, що ми повинні зрозуміти у стосунку до природи, це не те, як функціонують її складові, а те, що вона є втіленнями поезії виживання"[5]. Письменник стверджує: „Процес спілкування з природою споріднений з молитвою"[6]. В есе „Незряче око" Фаулз писав: „Вона [природа] дає мені змогу миритися з недосконалістю як мого життя, так і всього нашого — людей — життя загалом, мирить з усім на світі. Моя людська, особистісна свобода цілком залежить від її свободи. А життя без свободи мені не потрібне"[7].

Природа для Фаулза становить цілий комплекс явищ: природні стихії, зміну пір року, світ дерев, квітів, звірів, птахів, запахи, звуки та інше, причому важлива саме жива природа. Усім своїм єством письменник виступає проти колекціонування живої природи: „Ми повинні навчитися розуміти, що природа завжди залишиться для нас таємницею; що це таємнича країна, де вбивці-колекціонери, вбивці-мисливці та тупоголові любителі усьому давати назву нічого врешті не побачать, не почують і не зрозуміють"[8]. Герої Фаулза також шукають у просторі природи свій простір, у кожного він інший, неповторний. Герой роману „Деніел Мартін" каже: „Самотнє дитинство привчило мене шукати притулку в природі — як у поемі чи міфі; природа була для мене каталізатором почуттів, природним доступним мені тоді театром; на дев'ять десятих вона впливала на емоції підлітка, возвеличувала їх і очищала, але — попри це — створювала ауру таємниці й магії в певному антропологічному розумінні"[9].

Одне з питань, яке порушив письменник у стосунку до природи,— її гендерний аспект. У „Колекціонері", „Жінці французького лейтенанта", „Кротових норах" та інших творах Фаулз декларує відмінність чоловічого та жіночого сприйняття природи. Приміром, прагнення до колекціонування предметів живої природи властиве лише чоловікам, натомість жінки є втіленням животворної природи, символом зародження життя.

Прочитання простору природи в романістиці Фаулза має психологічний, філософський та символічний аспекти. У зображенні природи письменник втілив власні погляди на природу, цивілізацію, роль природи у житті окремої людини та всього суспільства, відмінність у ставленні до неї різних народів та в різні епохи. Башляр зауважив, що „біля джерел великих архетипних категорій лежать теми соціальні"[10]. Поетика приро-

---

[3] Фаулз Дж. Природа и природа природы // Фаулз Дж. Кротовые норы / Пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой.— Москва, 2002.— С. 351—540.

[4] Там само.— С. 376.

[5] Там само.— С. 393.

[6] Там само.— С. 376.

[7] Там само.— С. 394.

[8] Там само.— С. 393.

[9] Фаулз Дж. Дэниел Мартин: роман / Пер. с англ. И. Бессмертной.— Москва, 2004.— С. 93.

[10] Башляр Г. Вода и грезы...— С. 188.

ди у романістиці Фаулза значною мірою втілює різні соціальні простори, конфлікти, умовності.

Простір природи у творчості Фаулза детермінований географічними координатами так само, як і ментальними характеристиками, тому окремо варто говорити про природу Англії, Греції, США та інших країн, адже у кожному з творів, присвячених тій чи тій країні, природа має інший характер, іншу мову символів, інший психологічний зміст. Ставлення до природи для письменника також важливий чинник, що розділяє два континенти: Європу, зокрема Англію, та Америку. Основним простором природи в романах Фаулза є зображення природи Греції та Англії. Письменник понад усе любить дику природу, незайману цивілізацією. В багатьох романах Фаулза саме дика природа розкриває природність людини, її справжню сутність. Джон Фаулз в есе „Земля" роздумує над символікою природи: „Природний ландшафт зазвичай так і сприймається: лише як фон для життя відлюдника... Таку жорстокість антропоцентричного ставлення до природи і світу значною мірою можна пояснити впливом Біблії і вченням Церкви (де дику природу вважають найкращим притулком для усіляких грішників і вигнанців)"[11].

Проблему дикої природи порушує письменник і в романі „Примха": „Освічений англійський мандрівник не знаходив нічого романтичного і живописного в дикій природі своєї країни [...] Недоторкана первозданна природа в ту добу була не в пошані. Вона здавалася ворожою дикістю, неприємним і невідступним нагадуванням про гріхопадіння людини, яка навіки вигнана з райського саду..."[12]

Важливий для письменника погляд на стосунки людина—природа, питання влади людини над природою чи природи над людиною. Письменник досліджує єдність природи та внутрішньої сутности людини, як і відчуженість людини від природи, неможливість віднайти гармонію, своє місце у всесвіті природи. Романи Фаулза демонструють прихований і відкритий зв'язок людини і природи, зокрема різних стихій (людина і ріка, море, вітер, земля, ліс, небо та ін.). Ніколас Урф, головний герой роману „Маг", болісно відчуває неможливість знайти єдність з природою: „Врешті досконалість природи почала мене турбувати. Мені тут не було місця, я не знав, як до неї підійти, як існувати всередині неї. Я містянин і не вмію пускати корені. Я випав зі своєї епохи, але минуле мене не приймає"[13]. У Греції він навчився цінувати безлюдний простір, по-новому дивитися на каміння, птахів, квіти та іншу природу. Йому здавалося, що саме завдяки природі він „досягне гармонії між тілом і духом"[14]. Фаулз писав: „Мене завжди глибоко цікавила природа, вона була моєю нав'язливою ідеєю, поглинала мене цілковито, і я одразу ж безнадійно закохався у природу Греції — дослівно з першого погляду"[15].

Для письменника важливий також культурно-історичний аспект сприйняття природи. Романи Фаулза „Жінка французького лейтенанта", „Примха" та інші, у яких дія співвіднесена з іншими епохами, передають

[11] Фаулз Дж. Природа и природа природы.— С. 496.
[12] Фаулз Дж. Червь: роман / Пер. с англ. В. Ланчикова.— Москва, 2005.— С. 22.
[13] Fowles Jh. The Magus.— London, 1978.— P. 14.
[14] Там само.— P. 15.
[15] Фаулз Дж. Кротовые норы.— С. 98.

ставлення у попередні століття до явищ природи, природних стихій. Якщо дія роману відбувається у вікторіанській Англії, то відповідно передано ставлення до природи вікторіанців. У вікторіанських романах та ліриці XIX ст.: творах Дж. Остен, Т. Гарді та інших природа була визначальним чинником характеристики душевних переживань героїв. Характер персонажа розкривався через ставлення до природи, на природі, у спілкуванні з природою, колекціонуванні природи тощо.

Пейзаж у романістиці Фаулза не посідає значного місця, як у письменників XIX ст., проте він відіграє дуже важливу роль у розумінні творів, зокрема, через психологізм пейзажної деталі. Пейзажі також мають символічне значення, символіка їх багатозначна і має глибокий підтекст, але її прочитання можливе через синтез усієї творчости письменника та інтертекстуальне прочитання символів природи у літературі інших епох та культур. Джерелами образів природи для роману „Жінка французького лейтенанта“ є вікторіанська література: увесь арсенал природних стихій роману сягає літературних та фольклорних джерел англійської літератури.

Простір природи має асоціативний характер, він наповнюється образами, знаками, символами, пам'яттю про події. Свою „пам'ять“ мають вода, камінь, дерево, земля. Пам'ять природи асоціативна. Саме асоціаціям, символічним знакам Фаулз надає вагомого значення. Свою „літературну пам'ять“ мають окремі топографічні об'єкти, як, для прикладу, сходи, з яких упала героїня роману Дж. Остен „Переконання“. Берегове укріплення Кобб також має свою „історичну пам'ять“, „овіяну подихом семи століть англійської історії“: „звідси вийшли в море кораблі назустріч Армаді, біля нього висадився на берег Монмут...“[16]

Хронотопом пам'яти позначені місця, пов'язані з Сарою Вудраф, для багатьох героїв роману, зокрема Чарлза Смітсона. Щоразу, проходячи повз мол, де він уперше побачив Сару, Чарлз сподівався її зустріти; прогулюючись Верським пустирем у пошуках пантеологічних трофеїв, натрапляв на місця, які зберігали асоціативну пам'ять про неї: „Коли він підійшов до місця, звідки треба було пробиратися вгору крізь хащі ожини, думка про неї звичайно вразила його з новою гостротою; він швидко уявив собі, як вона того дня тут лежала“[17]. Пам'ять про Сару зберігали кожна стежина, галявина та інші топографічні об'єкти, що несли свою інформацію, свій символічний зміст, який могли прочитати лише ті, кому ця таємниця відкривалася.

У романі Фаулза природа має ще одну здатність — вести персонажів: дороги, стежки самі ведуть героїв за собою, вони керують їхніми діями, спрямовують на певний шлях, тим самим визначаючи долю героя. В одному з ключових епізодів роману „Жінка французького лейтенанта“, коли Чарлз, удосталь „попрацював“ дослідником природних скам'янілостей і повертався до Ернестіни, сама стежка вказала йому шлях до Сари: „Стежка вела вгору, вигинаючись вздовж кам'яної стіни, зарослої плющем, і раптом, з властивою стежкам хитрістю, розійшлася [...] Незабаром проблема вирішилася сама собою — іще одна стежка раптом виникла праворуч від нього, повернула назад до моря, вгору по невеликому кру-

[16] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— Vintage, 1996.— P. 9.
[17] Там само.— P. 117.

тому схилу. Чарлз вирішив, що зверху буде легше зорієнтуватися, і, пробравшись крізь зарості ожини — тією стежкою майже ніколи не ходили,— піднявся на маленьке зелене плато"[18]. Саме тоді він натрапив на Сару, яка спала на широкому плато, зарослому травою.

У поетиці простору роману пейзажні замальовки наділено символічним значенням. Письменник мав власну концепцію пейзажу, протилежну „фотографуванню". Фаулз писав, що фотографування не відповідає тому, що він шукає в пейзажі, та що передає особисте і безпосереднє пізнання пейзажу, досліджуючи його часовий та фізичний зміст[19]: „Я навіть пейзажі самі собою не дуже люблю,— пише автор,— у тому значенні, як більшість людей сприймає це слово: загальний вигляд, широка панорама місцевости..."[20] Фаулза захоплює живий пейзаж, сповнений звуків, запахів, руху, настрою. Лише такий пейзаж може пробудити живі справжні емоції і природну, істинну думку.

Містечко Лайм-Ріджис, мала батьківщина письменника, те, у якому розгортає дію роману Фаулз, саме собою, як зазначає автор, немальовниче: „Шанувальників мальовничих пейзажів блакитний леас нічим не зможе привабити"; проте сірий, кам'янистий, потворний берег Лайма в добу наукових відкриттів, а 1860-ті саме такими були, став „Меккою для британських палеонтологів"[21]. Картини, змальовані у романі, автор порівнює з полотнами Г. Мура, А. Пізанелло та інших митців пензля. Пейзаж у романі деталізований, наповнений численними топографічними деталями і водночас сповнений художнього бачення і філософського змісту. Чи не найбільшу увагу приділяє Фаулз змалюванню Верського пустиря (Ware Commons)[22]. Саме цю місцевість він називає „англійським Едемським садом". Фаулз порівнює пейзаж березневого дня 1867 р., який робить стартовим часом свого роману, з сучасною йому картиною природи, яку має змогу спостерігати у рідному місті, знаходить важливі деталі, що різнять природу вікторіанської Англії та сучасну йому. Згодом повертається до цього ж пейзажу в інші пори року, адже зміна пір року такий же важливий чинник, як і еволюційні характеристики суспільних рухів, персонажів, світоглядних концепцій тощо. У природі також можна спостерігати явища, невластиві її природному перебігу, коли „природа втрачає розум": „павуки, яким треба бути у зимовій сплячці, бігають по розжарених листопадовим сонцем каменях, у грудні співають чорні дрозди, у січні розквітає первоцвіт, а березень передражнює червень"[23].

Верський пустир для кожного з героїв роману має своє символічне значення. Змалювання пейзажу Верського пустиря у романі „Жінка французького лейтенанта" цікаве з погляду просторової організації. У 10-й частині роману Фаулз малює одну з найкращих пейзажних картин твору — приморський пейзаж Південної Англії. Фаулз пропонує подивитися на краєвид з різних ракурсів: з повітря, на карті, а також безпосередньо — прогулюючись пішки. З висоти цей краєвид нічим не примітний,

---

[18] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 73.

[19] Фаулз Дж. Кротовые норы.— С. 478.

[20] Там само.

[21] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 50.

[22] „Common — 1) земля громади; вигін громади; 2) необгороджена необроблена земля". Див.: Англо-український словник: У 2 т. / Укл. М. І. Балла.— К., 1996.— Т. 1.— С. 218.

[23] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 43.

видно самі поля, що простяглися до майже самого краю схилів, оброблені ділянки землі, які зеленими і червоно-бурими клаптиками у веселому безладі врізаються у темний каскад дерев і кущів [...] Якщо летіти невисоко, видно, що місцевість тут вкрай стрімка, порізана глибокими ущелинами, а серед пишного листя, наче стіни зруйнованих замків, вимальовуються примхливі вежі й кручі з вапняку та кременю"[24]. Причому з іншої висоти відкривається інший краєвид. Фаулз пропонує читачеві пройтися пішки і побачити, що „на перший погляд, незначна гущавина дивовижним чином набуває грандіозних розмірів. Люди блукали тут годинами, а коли їм показували на карті, де вони заблукали, не могли зрозуміти, чому таким сильним було відчуття самотности, що охопило їх, а в погану погоду — і відчай"[25]. Як усяка земля, яку ніколи не заселяли і не обробляли люди, вона сповнена своїх таємниць, своїх тіней і небезпек.

Такі картини, зауважує автор, „вдавалися митцям лише однієї доби — Відродження; по такій землі ступають персонажі Ботічеллі, таке повітря сповнене піснями Ронсара"[26]. Повернення до природности і єдности з природою — ось гуманізм письменника, його протиставлення цивілізації й соціуму вікторіанської та сучасної йому Англії. Дика природа, змальована у романному просторі, крім краси краєвидів, винятковости пейзажних картин, наділена глибоким символічним значенням: символізм цього пейзажу в його незайманості: „Тераси берега мають дуже довгий крутий схил. Рівнинні ділянки трапляються так само рідко, як і відвідувачі. Але сама ця стрімкість так повертає тераси й усе, що на них росте, до сонця, і в поєднанні з водою численних струмків, надає місцевості її ботанічної своєрідности: тут можна натрапити на кам'яний дуб, дике полуничне дерево та інші рідкісні для Англії породи дерев; велетенські ясени і буки; зелені бразильські ущелини, що густо повиті плющем і ліанами дикого клематісу"[27]. Фаулз переконаний, що природа потребує поваги, тому в її зображенні немає місця сентиментальним описам, ностальгії чи романтиці. Вона цілісна і самодостатня, має свій зміст і природну роль, яку людині треба прочитати і збагнути.

Природа, на переконання Фаулза, потребує „усамітнення". В інтерпретації Г. Башляра усамітнений пейзаж має свою глибоку символічність: „[...] любити той чи інший образ завжди означає ілюструвати ту чи іншу любов: любити образ означає знаходити нову метафору для давньої любови, не усвідомлюючи цього. Любити усамітнений пейзаж, де ми покинуті усіма, означає знаходити компенсацію за гірку самотність..."[28] В образі Сари втілено самотність, відчуженість, відчай людини. Ця героїня Фаулза знайшла свій притулок саме у найвіддаленішому місці, у дикій природі, на краю прірви. Чарлз, побачивши її на краю прірви, у дикій місцевості, прочитав у цьому знак глибокого відчаю: „В епоху, коли жінки були боязливими, малорухливими, нездатними до тривалих фізичних зусиль, що ще, крім відчаю, могло загнати її в таку глушину?"[29]

---

[24] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 70.
[25] Там само.
[26] Там само.— P. 72.
[27] Там само.— P. 71.
[28] Башляр Г. Вода и грезы...— С. 165.
[29] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 74.

Природа у Фаулза — це відкритий простір, позбавлений меж, кордонів, замкнутости. Він — символ відкритости особистости, її здатности до нових вражень, емоцій, думок, переживань, уміння бачити природну сутність речей, а не створений суспільством світ штучних речей, умовностей, переживань.

Пейзажі у романі Фаулза камерні, локальні, топографічно точні. Зосередженість дії на місцях природи, незайманої цивілізацією, свідчить про пошук героїв і автора природности людської особистости. Тому такий важливий психологізм пейзажної деталі у змалюванні персонажів роману.

Найяскравіші пейзажі у ньому зображено у контексті образу Чарлза. Саме природа повинна розкрити його внутрішню красу. Автор подає паралельно красу живої природи, що дихає, розквітає, співає, живе, і скам'янілі породи, які зроджують у нього науковий інтерес і які він колекціонує та досліджує. Чарлз має своє, особливе ставлення до природи — наукове. У природі він шукає реалізації своїх наукових пошуків, учених амбіцій. Проте автор не забуває зауважити, що хоча його герой намагався „глибокодумно спостерігати природу; проте невеликий зелений схил, на якому він сидів, панорама, яка відкривалася перед його очима, звуки, запахи, недоторкана дика рослинність і весняне буяння природи змусили його до антинауковости“[30].

Чарлз — єдиний з героїв роману, який здатен відчути красу природи, а головне — її життя. В одному з дослідницьких походів Чарлза автор малює такий пейзаж: „У траві золотилися зірочки первоцвіту і чистотілу, галявину білосніжним весільним цвітом обрамлював терен, а там, де переможно здіймала молоді зелені гілочки бузина, що затінила берег струмка, з якого він щойно напився води, густо розрослися адокса й кислиця — найніжніші квіти англійської весни. Вище по схилу біліли голівки анемон, а за ними тягнулись темно-зелені купки листя пролісків. Десь удалині у гілках високого дерева постукував дятел, над головою Чарлза тихенько посвистували снігурі, й у всіх кущах і кронах співали вівчарики, які щойно прилетіли“[31].

Чарлз шукає у природи порятунку, вона для нього такі ж ліки, як і для Фаулза. Вранці, після страшної грозової ночі, Чарлз вийшов з готелю „Білий Лев“ „якщо не у костюмі німого власника похоронного бюро, то з відповідним виразом обличчя“[32], „він волів би бачити кілька символічних тіл, розкиданих по вулиці, а не тих людей з сяючими обличчями, і дуже зрадів, коли місто залишилося позаду [...] Проте, як він не тримався за свою хандру, від неї [...] дуже швидко не залишилось і сліду...— швидка ходьба зігріла його зсередини, а внутрішнє тепло ще більше посилилось зовнішнім, яке принесли з собою промені вранішнього сонця. Воно було незвично яскравим, це вранішнє, нічим не заплямоване сонце. Здавалося, воно навіть пахне — розігрітим каменем, палючим фотонним пилом, що променить крізь світовий простір. На кожній травинці переливались, як перли, крапельки роси. На схилах, що нависли над стежкою, в косих сонячних променях медово золотилися стовбури ясенів і платанів, що здіймали вгору свіжу зелень; у них було щось таємничо-релігійне, але

[30] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 71.
[31] Там само.— P. 72.
[32] Там само.— P. 232.

то була релігія, що існувала перед усіма релігіями,— довкола розливався якийсь друїчний бальзам, якась солодка зелень, зелена безконечність різноманітних відтінків, подекуди навіть чорна, від найяскравішого смарагду до найблідішого хризоліту"[33].

Жива весняна природа з її буянням барв і звуків, світом рослин, тварин і птахів приводила Чарлза у стан душевного потрясіння, відродження до життя. Автор порівняв Чарлза зі святим із картини італійського художника А. Пізанелло, на якій схоплена така ж мить: „Святий Г'юберт* у лісі епохи раннього Відродження серед звірів і птахів. Святий такий зворушений, ніби з ним зіграли злий жарт; уся його самовпевненість раптово зникла під впливом глибокої таємниці природи, що відкрилася йому — всесвітнім паралелізмом існування"[34]. Чарлз стояв, як святий на картині Пізанелло, вражений, мабуть, більше власним здивуванням від цього світу, який існував так близько, майже впритул до задушливої вульгарности буденного дня. Чарлз переживає роз'єднаність з природою, втрату вікторіанською людиною цієї єдности, майже відчуженість: „йому дозволено стояти тут, посеред Едему, але не насолоджуватися ним" — „його вигнано, рай назавжди втрачено"[35]. Картини природи впливали на Чарлза, як ніщо інше, він навіть подумував залишитися у Лаймі назавжди, проте дика, але прекрасна природа викликала у Чарлза нездорові відчуття певної обмежености, нереалізованости, він згадував природність особистости Руссо, міфи про Золоту Добу і Благородного Дикуна, „намагався пояснити нездатність своєї доби збагнути природу неможливістю повернутися назад у леґенду". Чарлз говорив собі, „що надто розпещений, надто зіпсутий цивілізацією, щоб знову злитися з природою", і це „сповнювало його печалі, приємної, гірко-солодкої печалі", адже, коментує автор, „він був вікторіанцем"[36].

Кожен з персонажів має своє сприйняття природи, воно індивідуалізоване, психологізоване. Кожен індивідуально переживає простір природи, запахи, звуки; з кожним із них асоціюються певні стихії. Пейзажна деталь у романі „Жінка французького лейтенанта" є поліфункціональною і несе додаткові смислові навантаження, зокрема поглиблює психологізм персонажів.

В організації простору роману, його метафоризації та символізації значну роль відіграють повітряні стихії. Символом руху у просторі природи виступає вітер. Метафорика вітру в романі складна й неоднозначна. На роль вітру в „Жінці французького лейтенанта" звернув увагу В. Тимофєєв, розглядаючи його як один з аспектів гри з читачем у романі. Вітер — також один з образів природи, характерних для англійської літератури XIX ст., досвідчений читач упізнає в цій метафорі алюзію на твори Т. Гарді, до яких автор неодноразово відсилає читача в епіграфах та коментарях.

Вітер — супутник і символ утечі. В англійській літературі така символіка вітру знана віддавна. Автор в одному з епіграфів цитує народ-

---

[33] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 233.

* У російському перекладі роману М. Беккер та І. Комарової це святий Євстахій; робота А. Пізанелло, що у Національній галереї у Лондоні, має назву „Видіння св. Євстахія".

[34] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 232.

[35] Там само.— P. 234.

[36] Там само.— P. 72.

ну пісню англійського заходу, у якій віддатися вітру і хвилям означає втечу.

Образ вітру ключовий у перших частинах роману. В. Тимофєєв зауважив, що у перших двох частинах цей образ трапляється вісім разів: „Він [вітер] демонструє свою силу і владу, розставляє персонажів на вихідні позиції“[37]. Вітер, таким чином, „читач повинен сприймати як силу, що розділяє дійових осіб на протилежні одна до одної сфери світу роману, і як символ вищої сили“[38]. Дослідник зауважив, що вітер, який дме у Лаймі, стає атрибутом сфери, що протиставлена „щоденній дійсності“, сфери краси та поезії. Образ вітру має свою символіку, він протягом дії в романі змінює напрямок руху. Західний вітер приносить весняне тепло, східний — пронизливий холод. Саме східний вітер автор характеризує як „найнестерпніший“ у затоці Лайма[39] — таким ствердженням розпочинається роман.

Метафорика вітру є символом змін, руху у просторі. Вітер також символізує зміни в суспільстві, „адже,— коментує письменник,— близько 1867 року подув й інший вітер: розпочався бунт проти кринолінів і великих капелюшків“[40]. Зі символікою вітру пов'язана також персонажна лінія. Головна героїня Сара цілковито віддала себе вітру, для неї це затишний простір, від якого вона не очікує небезпеки: „Вітер розвіював її вбрання, але вона стояла нерухомо й усе дивилася і дивилася у відкрите море, нагадуючи радше живий пам'ятник тим, що загинули в морській стихії, якийсь міфічний персонаж, аніж відповідний фраґмент ницої провінційної буденности“[41]. В. Тимофєєв зауважив, що „Чарлз не усвідомлює справжніх зв'язків між Сарою та вітром, пробує попередити її про ризик“[42]. Початкові частини роману пов'язані з різким сильним вітром. Саме це перша характеристика персонажів роману. Троє головних героїв розставлені на вихідні позиції: „Різкий порив вітру змусив Чарлза обхопити Ернестіну за талію, а жінку — ще міцніше вхопитися за тумбу“[43].

Поступово вітер перестає нести зміни у життя жителів Лайма, а потім і Лондона, герої не перебувають на відкритому просторі, а вітерець лише гойдає штори, зокрема у прикінцевому розділі роману. Вітер, що з'єднав на початку роману Чарлза та Сару, став метафорою роз'єднання їх: у 60-й частині роману зазначено: „...тепер між ними віяв невловимий вітерець іншого світу“[44].

Простір природи роману, як і метафоричність його змісту, характеризує також туман. Туманність, органічно властива саме англійському простору, в романі Фаулза набула значення вагомого чинника. Туманність характеризує необдуманість у вчинках, невиваженість дій, думок, погля-

[37] Тимофеев В. Г. О том, как читатель входит в мир романа Дж. Фаулза „Подруга французского лейтенанта“: (К проблеме „художественный мир“) // Ученые записки Тартусского государственного университета.— Тарту, 1990.— Вып. 898: Труды по романо-германской филологии. Эстетические позиции и творческий метод писателя.— С. 136.

[38] Там само.

[39] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 9.

[40] Там само.— P. 10.

[41] Там само.— P. 11.

[42] Тимофеев В. Г. О том, как читатель входит в мир романа...— С. 136.

[43] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 15.

[44] Там само.— P. 435.

дів. Поетизація туману притаманна ліриці Теннісона та інших англійських поетів, яких Фаулз часто цитує в епіграфах. У романі Фаулз використовує туман для характеристики персонажів та їхніх учинків. Ось одна з ключових метафор образу Сари, яку подає Гроган: „Її варто розглядати як людину, що блукає у тумані. Усе, що нам залишається,— чекати і не втрачати надії, що туман розвіється“[45].

„Затуманеність“ Чарлза також пов'язана з невизначеністю: соціальною, політичною, ідеологічною, любовною. В романі детально описано один туманний вечір, коли Чарлз вийшов з дому Фріменів цілковито розгублений і „без будь-якої мети“ йшов містом. Він не знав, хто він, чого прагне у житті, ненавидів комерцію і не міг змиритися зі своїм соціальним становищем. „Туман тим часом згустився — не настільки, щоб поглинути все довкола, але досить для того, щоб надати усьому розмитости снів,— ніби містом ішов не він, а прибулець з іншого світу, Кандід, що сприймає лише зовнішню оболонку речей і подій, людина, що раптом втратила іронічність“[46]. Туманним вечором він шукав відповіді на запитання про своє місце в соціумі, вдивляючись в обличчя людей третього стану, випиваючи з однокурсниками, шукаючи розради в обіймах повії.

Кульмінаційну роль у романі Фаулз відводить грозовій стихії. На метафоричному рівні гроза — символ революційних змін у суспільному устрої, проте в романі метафорика грози має своє глибинне значення, передовсім для головних персонажів роману. Гроза — ключовий хронотоп для Чарлза: у кульмінаційний момент життя, коли його позбавлено сподіваного спадку, Ернестіна обурена такими обставинами, а Сару було звільнено з Мальборо-гауса, у нього в серці вирувала гроза. Автор надає великого значення паралелізму психологічного стану свого героя і природної стихії: цього вечора, зазначає автор, далеко від берега, в морі гриміла гроза, „так само, як і в його серці“[47]. Гроза — кульмінаційний хронотоп Сари Вудраф: її втеча відбулася саме цієї грозової ночі. Поетика грози співзвучна зі зображенням психологічного напруження, драматизму відчуттів героїв. Хронотоп грози — символ очищення, катарсису для героїв роману. У творі це також очищення природи першою весняною грозою — чисте післягрозове небо, ясне вранішнє сонце, краплі чистої води на траві та деревах, чистий спів птахів... Тієї грозової ночі пережив катарсис і Чарлз — очистилися його думки. Він чи не вперше подумав не про себе, а про іншу людину: „Він подумав про те, де вона може тепер бути; уявив собі, як вона, змокла до нитки, біжить крізь дощ і грозу, і це видіння на мить відвернуло його від страшного хвилювання і страху за себе...“[48]

Водна стихія у романістиці Фаулза дуже важлива складова, як, зрештою, в усій англійській літературі. Російський дослідник О. Смирнов у своєму дослідженні метафори води у літературі зауважив: „До романтиків водний потік був позбавлений принципового розширення свого значення. Він становив лише структурну частину ландшафту, надаючи йому глибини та мальовничости завдяки ефектному відображенню предметів на його поверхні. Нове розуміння ролі „природного чинника“, що з'явило-

[45] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 153.
[46] Там само.— P. 280.
[47] Там само.— P. 198.
[48] Там само.— P. 202.

ся у романтиків, відкриває собою шлях переосмислення реалій довколишнього світу"[49]. Вода, за Г. Башляром,— символ жіночого начала. Він асоціює воду з жіночим характером, символом материнства: „Море для усього людства — один з найвеличніших, найнезмінніших материнських символів"[50]. В есе „Кротові нори" Фаулз пише: „Жодна зі стихій не обросла в нашому сприйнятті такою кількістю значущих міфопоетичних нашарувань, архетипних значень, не має таких антропоморфних характеристик, як море. Море здатне, наприклад, „мати настрій" і, без сумніву, має стать [...] Море поєднує у собі риси усіх типів жінок, а також — усі чоловічі характери світу. Море може бути ніжним і благородним, навіть витонченим, або мужнім і енергетичним; море здатне проявити набагато більшу жорстокість, ніж найзліший правитель-садист, що коли-небудь правив у світі"[51]. Глибокі філософські узагальнення Фаулза про сутність буття, соціум, природу також пов'язані з морем. „Море,— пише письменник у „Кротових норах",— це стихія, в якій зародилося життя, звідки піднялася і наша примітивна гілка назустріч повітрю та світлу"[52].

„Для англійських романтиків водна стихія — предмет захоплення"[53], для вікторіанських письменників — символом мрії. Дж. Фаулз зазначає: „У морських грізних бурях нас захоплює їх цілковита безпричинність і брак у них справедливости, сліпий гнів божества, байдужого до всього, крім власної природи; і це цілком природно, адже схожі почуття і бажання ховаються і в глибині наших власних душ"[54]. Море Лайма неодноразово ставало об'єктом зображення у художній літературі, зокрема змалювання морського пейзажу Лайма знаходимо у романі „Переконання" Джейн Остін.

Метафорика води домінантна для романної організації „Жінки французького лейтенанта". Водний простір роману співвідноситься як з реальним топографічним простором Лайма, Англії тощо, так і метафорично виписує характери персонажів. Простір моря у романі не основний, проте він притягує до себе інші простори: всі стежки ведуть до моря, усі погляди звернуті до моря, про море говорять, його бояться, уникають, оминають. Море наявне в більшості розділів роману. Воно символічне, причому символ цей багатозначний і для кожного з героїв має своє значення. Морську стихію наділено особливою силою. Море, як і уся природа в романі, втілює таємницю, розгадати яку не здатен ніхто, як і головну героїню Сару, яка має таємничий зв'язок з морем. Асоціативний простір, що його створив Фаулз для Сари,— берег моря. Героїня відчуває цілковиту гармонію у цьому просторі. Сара — образ-міф, людина з іншого часу і простору. Погляд Сари звернений до моря, вона завжди повернута обличчям до нього і спиною до міста. Такий хронотоп — символ трагізму, відчуження. Для оточення „трагізм" становища Сари був не лише безнадійним, а й „непристойним". Проте ні Чарлз, ні будь-хто інший з героїв роману, тих, хто вважав, що вона чекає на „вітрило Сатани", корабель

---

[49] Смирнов А. А. Метафорика водного потока в лирике А. С. Пушкина и английских романтиков // Litteraria Humanitas: Problémy poetiky.— Brno, 2007.— S. 186.

[50] Башляр Г. Вода и грезы...— С. 164.

[51] Фаулз Дж. Кротовые норы.— С. 409.

[52] Там само.— С. 419.

[53] Смирнов А. А. Метафорика водного потока...— S. 184.

[54] Фаулз Дж. Кротовые норы.— С. 410.

французького лейтенанта, так і не збагнули таємничого зв'язку Сари з морем. Сара нічого не чекає від моря, воно втілює безглуздя буття. Це море порожнє, воно не несе жодної інформації, ніяких емоцій, надій, думок. При першій зустрічі Чарлза з Сарою на березі розбурханого моря він не побачив божевілля в її погляді, „божевілля було в порожньому морі, в порожньому горизонті, в безпричинному смутку...“[55]

„Земна“, прісна вода, в уявленні людини, має перевагу над водою морською[56]. Башляр пише: „Морська вода — вода нелюдська, вона не виконує первинного обов'язку будь-якої стихії, який полягає у безпосередньому служінні людям...“[57] Прісна вода в романі наділена живодайною силою: джерельна вода зі струмка, що дає життя рослинам довкола себе, відроджує також і людське життя. Вона відродила Чарлза до живих емоцій, живого відчуття життя природи.

У просторовій моделі роману море також виконує роль вододілу, воно географічно розділяє Англію і Францію, відділяє Сару від її мрій, сподівань, пов'язаних зі свободою. Сара не перетинає ні моря, ні океану, все її життя проходить в острівній Англії. Коли жінка стояла на березі моря, їй здавалося, що вона найближче до Франції, а отже, і до омріяної свободи. Чарлз же перетинав і море, і океан: він побував у Франції, Італії, Іспанії; подорожував Америкою, де повернув собі віру у свободу. По той бік океану, у Чарльстоні, він одного дня вийшов на океанський мис, звернений у бік Європи, і звернувся до неї з поетичними роздумами про молоду країну, благословляючи хвилі, що винесли його на цей рятівний берег[58].

Простір природи, природні стихії та пейзаж відіграють важливу роль у хронотопі роману Джона Фаулза „Жінка французького лейтенанта“, його композиції, сюжето- та образотворенні. Організація простору загалом і пейзажні замальовки зокрема свідчать про те, що авторові важливо подати не лише простір, який оточує героїв, а й простір, який вони шукають, обирають для себе, який формує та розкриває їхні характери, у якому вони знаходять самоідентифікацію.

Oksana LEVYTS'KA

A SPACE OF NATURE IN THE POETICS OF THE NOVEL „THE SPOUSE OF FRENCH LIEUTENANT“ BY JOHN FOWLES

A philosophy of nature in work of art and essayistics by J. Fowles as well as its geographic, topographic, psychological, scientific and gender-related aspects are discussed. The function of nature in J. Fowles's novel „The spouse of French lieutenant“ (particularly in its composition, subject and creation of characters) is analyzed with special emphasis on psychologism, symbolism, and metaphorization of the nature's events described in the work.

The following elements of nature in the novel's chronotope are analyzed: element of air (wind, mist, thunder), earth (shore, waste land), water (sea, stream) etc. Peculiarities of the landscape details in the novel and their role in the intensification of personages' psychologism are also discussed.

[55] Fowles Jh. The French Lieutenant's Woman.— P. 16.
[56] Там само.
[57] Там само.— P. 212.
[58] Там само.— P. 417.

Марта КОВАЛЬ

ФІЛОСОФІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ІСТОРІЇ В РОМАНІ РІЧАРДА ПАВЕРСА „ЧАС НАШОГО СПІВУ“

Характеризуючи тенденції розвитку літератури США зі середини 1980-х, критики загалом одностайні у виділенні принаймні двох особливостей — браку справжнього новаторства, з одного боку, і переважання пов'язаної з історією тематики — з другого[1]. Однак після постмодерністського експериментування з нарацією, онтологією та епістемологією художньої літератури, концептами справжнього/вигаданого, деконструкцією метанаративів використання терміна „історичний роман“ стосовно творів новітньої літератури видається недоречним, тим більше, що фокус нарації зміщується з детального описування, насичення інформацією, реконструювання картини епохи разом з відтворенням життя індивіда на тлі історичних подій у площину суб'єктивности спогадів, „людської правди“ (folk truth) і неповного знання. Історична тематика відвойовує популярність насамперед у модифікації екзистенційної художньої історії, у центрі уваги якої — індивідуалізоване тлумачення історичних подій, що веде до творення широкої мозаїчної картини минулого. Екзистенційна історія — це намагання використати минуле як інструмент у процесі досягнення кращого розуміння ідентичности сьогодення. Сама історія стає суб'єктом, залежним від інтерпретації індивіда, тому такі тексти доречніше називати не історичними романами, а *романами про історію*. До них належать твори таких американських письменників, як С. Зонтаг, Р. Паверс, Н. Бейкер, Т. К. Бойл, Тобіас Вулф, В. Абіш, Дж. Юдженідес, Дж. Френзен та інших, написані впродовж останньої чверти XX — початку XXI ст.

Панівним підходом до художнього переосмислення історичного досвіду з погляду його конкретного індивідуалізованого сприйняття в романі про історію стає суб'єктивний історицизм. Індивідуальний досвід, що спирається на особисті спогади та зв'язок їх з колективною пам'яттю, визначає ідентичність індивіда й ідентичність історії, які завжди залищатимуться нестабільними і непідвладними спробам зафіксувати їх як абсолютно істинні.

---

[1] Зверев А. Склеенная ваза (Американский роман 90-х: ушедшее и текущее).— http://magazines.russ.ru/inostran/1996/10/zverev1-pr.htlm. (15.12.2008); Durczak J. Nowy realizm // Historia literatury amerykańskiej XX wieku / Red. A. Salska.— Kraków, 2003.— T. 2.— S. 548.

Панування суб'єктивізму в художньому відтворенні минулого суголосне загальній тенденції в гуманітарних науках. Протиставлення приватного і публічного у художньому світі має паралелі у трансформаціях в історіографічній практиці другої половини XX ст. (французька Школа Анналів та італійська традиція так званих microstoria). З другого боку, загострення уваги власне на індивідуалізованому сприйнятті історії, створенні численних „мікроісторій" окремих груп чи навіть окремих осіб, на противагу метанаративам, має і давніші, власне американські джерела. Йдеться про емерсонівське трактування історії як такої, що може існувати, підтверджуватися чи спростовуватись лише особистим досвідом індивіда. За Емерсоном, уся історія суб'єктивна, а особистий досвід тлумачиться як засіб створення персоналізованої мініатюри колективного досвіду, що як антитеза до описової хронології й становить собою історію: „Власне історії нема, є лише біографія. Кожен має своїм розумом засвоїти для себе весь урок — сам пройти все. Те, чого він не побачить, чого не переживе, того не знатиме"[2]. Звичайно, частина емерсонівських постулатів втратила свою актуальність, проте значною мірою його бачення суб'єктивного чинника історії співзвучне з позицією філософів і критиків кінця XX ст.

Суб'єктивний історицизм у літературі вивів на авансцену проблему пам'яті, яка стає головним інструментом у процесі персоналізації історичного досвіду. Безперечно, історичний роман завжди тою чи тою мірою актуалізував конфлікт між офіційною історією, фактичним досвідом і пам'яттю індивідів, проте американський роман про історію зламу XX—XXI ст. трансформує цей конфлікт у ключовий і актуалізує важливість відмінностей між колективною та індивідуальною пам'яттю не лише у формуванні розуміння історії, а й у вивченні можливостей індивідуального сприйняття історії протистояти детермінізму історії офіційної заради створення мозаїчної, але водночас цілісної у прагненні створити континуум історичного досвіду сучасности.

Індивідуалізоване сприйняття визначальних для історії США подій другої половини XX ст. стає наративним, естетичним і філософським фокусом роману „Час нашого співу" („The Time of Our Singing", 2003) відомого американського письменника зламу століть Р. Паверса. Це твір про європейську музику, американську історію і життя та пам'ять родини, яка, закохана в музику, вирішує для себе складні дилеми буття у світі. Через особистий досвід та індивідуалізовані експлікації колективної пам'яти Р. Паверс творить широку картину американської історії, межі якої визначаються суб'єктивним дискурсом персонажів роману.

Коментуючи можливості відтворення індивідуального досвіду з погляду ширшої історичної перспективи, у своєму інтерв'ю в 2007 р. письменник зазначав: „Я не вірю у можливість мистецтва вирішити екзистенційні проблеми, але я вірю, що мистецтво спроможне допомогти нам знайти свій шлях у досвіді [...] Якщо перевести це на мову літератури, то ми, як індивіди, можемо [...] на момент осягнути, що саме привело нас до теперішніх умов нашого існування й, можливо, краще зрозуміти стосунки

---

[2] Emerson R. W. Selected Writings / Ed. and with a foreword of William H. Gilman.— New York, 1983.— P. 430—431.

між нашим дрібним існуванням і масштабною історичною ситуацією, при цьому привівши в рух нові [...] процеси“[3].

Власне на тлі „стосунків між нашим дрібним існуванням і масштабною історичною ситуацією“ перед нами розгортається історія двох поколінь афро-американської — німецько-єврейської родини з кінця 1930-х рр. аж до нашого часу. Як і в попередніх романах письменника („Gain“, 1998 і „Plowing the Dark“, 2000), сімейна сага зосереджується на „колективному минулому, що стає частиною приватного теперішнього“[4]. Наративне завдання твору визначається проблемою емоційного співіснування і примирення колективної пам'яти й особистого досвіду сім'ї, яка вирішила виховати своїх дітей поза межами історії та расових стереотипів, у мікросвіті чистого мистецтва. Наскрізна проблема роману стосується здатности мистецтва стати повноцінною противагою культурним та історичним зобов'язанням.

Музика визначає і форму, і зміст нарації, і філософію роману. Для персонажів вона стає засобом розуміння сучасного, ключем до майбутнього, інструментом для самореалізації та сенсом буття. Девід Стром, німецький еврей, якому дивом удалося втекти з Європи перед приходом до влади Гітлера, під час історичного концерту Маріан Андерсон у Вашингтоні навесні 1939 р. знайомиться з Делією Дейлі, донькою темношкірого лікаря з Філ. Це було кохання з першого погляду, сильніше за будь-які расові обмеження, як і божественний голос міс Андерсон. Прикметно те, що персонажі роману знайомляться саме під час такого знакового історичного моменту в історії культури США. Паверс називає концерт Маріан Андерсон зустріччю-пробудженням, національним схрещенням, коли хвилі сподівань виходять з берегів[5]. Настрій пробудження й очікування змін, що панував під час концерту, резонує в історії кохання Девіда і Делії та їхні надії виховати своїх трьох дітей — Джону, Джозефа і Рут — лише у світі краси музики, поза будь-якими обмеженнями соціуму, раси та історії. Народження дітей-мулатів, занадто темношкірих для того, щоб їх прийняло суспільство білих, і не досить темношкірих, щоб уважатися афроамериканцями, спонукає батьків шукати нові виміри екзистенції, що й визначає структуризаційний конфлікт роману. „Риба і птах можуть покохати одне одного. Але де вони збудують своє гніздечко?“ — ця приповідка пронизує увесь текст роману як девіз відчайдушного намагання поєднати концепції та ідеї, які традиційно не поєднуються.

Ідентичності самих Делії і Девіда як індивідів і як пари визначаються не відчуттям належности, а відчуттям втрати. Кожен по-своєму, вони дійшли до чіткого усвідомлення самости через відмову від колективної пам'яти, колективного історичного досвіду й обмеження свого життя світом музики й науки. Вони добровільно вибрали історичну амнезію та своєрідний ескейпізм і таким чином намагалися створити альтернативне

---

[3] Pellegrin J. Y. „Only the Conversation Matters“, European Journal of American Studies, EJAS 2007-1 [Online], put online April 27, 2007.— URL:http://ejas.revues.org/document1145html. Consulted on August 29, 2008.— P. 3.

[4] Ickstadt Heinz. „Surviving in the Particular? Uni(servali)ty and Multiplicity in the Novels o Richard Powers“, European Journal of American Studies, EIAS 2007-1 [Online], put online May 22, 2007.— URL: http:// ejas.revues.org/document1119.html. Consulted on August 23, 2008.— P. 4.

[5] Powers R. The Time of Our Singing.— New York, 2003.— P. 39.

життя, що давало б змогу залишитися нечутливим до жорстокости соціуму.

У романі класична європейська музика, що приваблювала своєю соціально-історичною незаанґажованістю, стає прихистком у світі, де належність неминуче створювала бар'єри, пригнічувала і травмувала. Для расово мішаної родини музика виконує функцію філософії та метамови, здатних піднести її носіїв над страхіттями сучасного світу. Делія вірила, що музика може деконструювати стереотипне протиставлення „білої" і „чорної" культур. Для її дітей, практично ізольованих від реального життя, від історії родин своїх батьків і політичних перипетій тогочасної Америки, протиставлення музики і зовнішнього світу стало ключовим елементом творення ідентичности: „She can give them a tune stronger than belonging. Thicker than identity. A singular song, a self better than any available armor. Teach them to sing the way they breath, the songs of all their ancestries [...] The day violence gets them, the day her boys meet those centuries of murder [...] they will hate her for not giving them the caste this caste-crazed country finally demands. But until that day, she'll give them — however illusory or doomed — self. And let the image stand in for the time being"[6].

Проте музика, що мала стати „проектом об'єднання", не захистила дітей Стромів-Дейлі від зустрічі віч-на-віч з найжорстокішими викликами свого часу. Нікому з них не вдалося досягти ідеалу „життя поза історією", який так плекали їхні батьки, а їхнє існування мимовільно переплелося з вагомими історичними подіями суспільного життя Америки другої половини XX ст. У романі Р. Паверса перед нами розгортається широкомасштабна картина соціально-історичних перипетій країни — від убивства Еммета Тіла і аж до загальнонаціонального руху за громадянські права в американських містах у 1960—1970-х рр. І хоч американський історичний досвід не є головним фокусом роману, його вплив на розвиток романних подій залишається визначальним. Життя Джони, Джозефа і Рут репрезентують різні моделі сприйняття сімейного етосу музики як окремого світу і через стосунки між колективною пам'яттю й особистим досвідом вони створюють власні версії екзистенційної історії, породжені основоположною ідеєю протиставлення мистецтва і життя.

Після загибелі Делії під час підозрілої пожежі її сім'я переживає повільний, але болісний процес розпаду. До цього спричинився і брак колективної пам'яти як єднального чинника. За життя Делії його роль відігравала музика, проте з часом світ музики виявився надто відірваним від буденних реалій і надто крихким і непевним, щоб протистояти їх тиску. Джона, Джозеф і Рут намагалися кожен по-своєму відвоювати своє право на зв'язок з минулим родини і народу загалом, долучитися до пам'яти, а через неї виробити інше стрийняття історичних реалій. Парадоксально те, що музика, котра позиціонується у романі як альтернативний світ, не просто стала поштовхом до пошуку самости. Для Джони, Джозефа і Рут вона завжди залишатиметься ключовим елементом нововіднайдених ідентичностей та єдиним доступним їм засобом емоційного й ментального виживання.

[6] Powers R. The Time of Our Singing.— P. 480—481.

Для Джони, талановитого й відомого темношкірого вокаліста, музика визначала онтологію світу та його морально-етичні засади. Прикметно те, що його улюбленим музичним твором була пісня „Time stands still with gazing on her face" англійського композитора кінця XVI — початку XVII ст. Дж. Доуленда. У її рядках закладено суть ставлення Джони до музики і світу поза нею — коли звучить музика, життя поза стінами концертних залів втрачає зміст і зупиняється, а час губить ідентифікатори теперішнього, минулого і майбутнього.

Чим гучнішими були успіхи Джони на сцені, тим більшої масштабности набували вуличні виступи і протести темношкірої Америки. Символічно, що в романі концерти Строма-молодшого відбувалися перед або після великих маршів-протестів, але ніколи не збігалися з ними в часі, наче ще раз підкреслюючи, що музика, яку він виконував, не була пов'язаною з проблемами зовнішнього світу і не могла адекватно відгукуватися на них: „[A]rt lives in the most sealed of vacuums. The struggle of 1963 is nothing [...], not even unreal. This might be the Burgtheater, Vienna, 1790: a dress rehearsal in paradise, the morning after the last revolution"[7].

Цілковита незаанґажованість Джони у боротьбу афроамериканців за свої права подається не стільки як сучасне переграванння концепції *l'art pour l'art*, скільки як наголос на різноманітності особистих інтерпретацій подій, важливих для всієї нації. Болісно сприймаючи критику в пресі молодих талановитих темношкірих людей, які далі грають у „культурні ігри білих", тоді як їхні ровесники на вулицях протестують проти насильства і расової несправедливости, Джона намагається компенсувати власну політичну пасивність і включає до програм концертів блюзову музику. Але невміння орієнтуватися в ситуації поза світом музики не дало йому інтеґрувати нові реалії у своє життя. Сучасна історія вимагала чіткої самоідентифікації у рамках традиційних соціокультурних і расових критеріїв.

Наголошуючи на непотрібності чистого мистецтва Джони та його безпорадності перед лицем історії, Р. Паверс не дозволяє персонажеві змінити життєві засади. Мистецтво Джони ніколи не стане політично актуальним, а його сум'яття, відчуття розгублености і втрати коріння були не досить потужними для того, щоб вивести на перший план питання належности, як це сталося з Рут. А навіть більше, відірваність Джони від подій сучасности дала змогу актуалізувати в романі особливу критичну перспективу: коли звучить музика, час завмирає, ніби фіксуючи у кадрі частинку реальности, яка вражає ще більше через цілковиту незаанґажованість „фотографа".

Пам'ять, за П. Мідлтоном, завжди існує *задля* чогось, хоча цілі можуть бути дуже різними. Для Рут, наймолодшої з дітей і найбільше схожої на свою темношкіру матір, „очищена" і ревізована історія та прагнення батьків захистити їх від принижень соціумом перетворюються на бар'єр, котрий вона долатиме впродовж усього свідомого життя. Музика, яку Рут винесла зі щасливих днів дитинства, стала для неї символом історичної амнезії, котру треба подолати. Дівчина відмовляється від незрозумілої подвійної ідентичности, до якої прагнули її батьки, і приймає належність до чорної раси. Пам'ять стає для дівчини найпершим і єдиним зв'язком з історією, основою її нововіднайденої ідентичности. Рут свідомо

[7] Powers R. The Time of Our Singing.— P. 251.

виходить за межі травматичної пам'яти і відмовляється позиціонувати себе як жертву історії гнобленого темношкірого населення США. Те, що для Делії було травматичною пам'яттю, для Рут трансформується у свободу знань і дій. Музика зникає з її життя, поступаючись місцем нагальним політичним проблемам.

Для Рут шлях до розуміння власної ідентичности, як і для її батьків, пролягав через почуття втрати. Проте це була втрата дещо інша за своєю природою — втрата пам'яти, що стала причиною втрати самости. Подвійна ідентичність, сконструйована на перетині двох світів і не прив'язана до жодного з них, поступилася місцем новому баченню. Символічно, що це теж сталося під час концерту вже немолодої Маріам Андерсон, а така циклічність і повторюваність притаманні афро-американській блюзовій музиці. Поновивши зв'язки зі сім'єю матері й активно долучившись до руху за громадянські права через участь у радикальній організації „Чорні пантери", Рут віднаходить своє місце у колективній пам'яті роду, а отже, визначає власну ідентичність.

Потреби чорношкірих американців стають для молодої жінки імперативом існування і визначають межі пошуку ідентичности. З одного боку, вона відмовляється від ролі жертви. З другого — настільки інтеріоризує весь біль і тягар чорної раси, що втрачає здатність сприймати світ поза ними. Водночас, долучившись до травматичної пам'яти, Рут здобуває визначеність, якої не вдавалося знайти в незаанґажованій чистоті європейської музики.

Утвердившись у своїй новій ідентичності, молода жінка наново відкриє для себе музику. Проект школи для чорношкірих дітей, який вона ініціювала, знову згуртує братів і сестру, а музика, всеосяжна у своїй красі, зазвучить по-новому в контексті поверненої колективної пам'яти.

Роман Р. Паверс підводить нас до думки про те, що з допомогою музики можна створити альтернативне життя, проте вона не стане замінником досвіду. Ідеологія універсальної культури нездатна переважити імпульси колективної пам'яти. Адепт ідеї незаанґажованости мистецтва, Джона, знаходить внутрішній спокій і рівновагу, коли співає разом з дітьми у школі Рут. Музика минулого сягає у майбутнє і дає можливості для різного її прочитання. Саме музика підтримує діалог між минулим і сучасним, хоч би яким складним він був. Вона виступає засобом вироблення й артикулювання етично прийнятних й історично виважених рішень, спрямованих на адаптацію травматичного досвіду й реаґування на нього: „Some night, a life will arise that has no memory of where it came from, no thought of anything that has happened on the way here. No theft, no slavery, no murder. Something will be won then, and much will be lost, in the death of time"[8].

Чорношкірі діти у школі Рут придумають музичне продовження до приповідки про рибу і пташку. В їхній простій і наївній інтерпретації озвучується ідея сплаву культур та їх єднання. Існування расових і культурних відмінностей не перепона для розуміння великої музики, яка не може належати лише одному народові чи одній расі. Але лише з усвідомленням і визначенням цих відмінностей як основи різноманітности, а не обмежень, музика здатна зрівноважити емоційні імперативи колективної

---

[8] Powers R. The Time of Our Singing.— P. 418.

пам'яти та історичних зобов'язань: „Not or, and. And new ands all the time"[9].

Через текст роману наскрізним стрижнем проходить віра в те, що музика спроможна подолати обмеження людського життя, породжені стереотипами, збагатити пам'ять новими значеннями і водночас допомогти індивіду віднайти своє розуміння правди про минуле й бачення сучасного. Р. Паверс конструює власну версію історії, яка є лише одним зі способів побачити минуле в теперішньому.

Marta KOVAL'

A PHILOSOPHY OF EXISTENTIAL HISTORY IN RICHARD POWERS'S NOVEL „THE TIME OF OUR SINGING"

The article focuses on a problem of interrelationship of collective and individual memory (setting it as a principle of the so-called novel about history) as based on R. Powers's novel „The Time of Our Singing" (2003). A novel about history, or an existential history, is interpreted as a new modification of historical novel. A narrative task of the work is determined by the conflict between collective memory and existential experience of the family, that decided to raise their children in a microworld of pure art, beyond the limits of history and racial restrictions. Based on the life of Strom-Degli's children, the author analyses different approaches to the family ethos of music both as a separate world and narrative as well as aesthetic peculiarities of subjective history, created on the grounds of opposition between art and social, cultural and political realities.

[9] Powers R. The Time of Our Singing.— P. 12.

Катерина РУДНИЦЬКА-ШРЕЙ

ВІД ШОЛОМА ДО ПОДУШКИ: ДРАМАТУРГІЯ ПРОВАЛУ ОБРЯДУ В „КОРІОЛАНІ"*

Шекспірів „Коріолан" — п'єса „жвава", у ній чимало місця відведено галасу, вона сповнена сценічного руху і рясніє масовими сценами. Дія 1, наприклад, розпочинається появою „юрби збунтованих городян"**, що погрожують заколотом, далі показує глядачам справжню війну, з тривогами, переговорами, сурмами. Не дивно, відтак, що для вистави характерні неодноразові заклики до тиші, почавши з прохання Першого городянина у першому ж рядку: „Стійте, спершу послухайте, що я вам скажу, а потім рушимо далі" (*Before we proceed any further, hear me speak****)[1]. Протягом усієї цієї непростої римської трагедії у Шекспіра присутній на сцені персонаж, який кричить, аби бути почутим, пропонує поради — часто добрі, здатні вирішити виниклий конфлікт. Щоразу його пораду або пропускають повз вуха, або криво розуміють, або не так застосовують. І щоразу той, кому радять,— найчастіше Кай Марцій,— так нічого і не вчиться. Власне кажучи, марні зусилля доброзичливих радників не припиняються аж до самого кінця п'єси, коли Перший сенатор наказує Марцієві й Авфідієві: „Та змовкніть ви обидва!" (*Peace, both, and hear me speak,* 5.5.110). Ця модель показова для цілої п'єси. Трагедія Кая Марція Коріолана, проте, розгортається у спокійніших сценах вистави, особливо у 2.3, де новопризначуваний консул має пройти римський обряд приниження, і у 4.4, де воїн-вигнанець стає зрадником і входить у вороже місто. Обидві сцени нетипові тим, що представляють Марція на сцені самого, хоч і ненадовго, даючи йому змогу зважити можливості. Що важливіше, в обох сценах Марцій зображений у перехідному стані, причому 4.4 є

---

* Ця стаття великою мірою є результатом роботи над двома ще студентськими проектами, здійсненими багато років тому. Отож її появу автор завдячує професорам, на чиїх семінарах прочитала цю п'єсу: Девідові Бевінгтону, упорядникові „Complete Works of Shakespeare", керівникові одного з Фолджерівських шекспірівських семінарів, і Аланові С. Дессену (UNC), авторові монографії „Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpretations" (Cambridge, 1984). Їхні великодушні і помічні відгуки сприяли натхненню, з якими ми досліджували цей текст.

** Городянин, Citizen — це також громадянин (прим. перекладача).

*** Тут і далі (крім окремо застережених місць) — переклад Дмитра Павличка, цит. за вид.: Шекспір Вільям. Твори: У 6 т.— К., 1986.— Т. 5.

[1] Цит. за: Arden Shakespeare. Coriolanus / Ed. Philip Brockband.— London; New York, 1976.

пародією на 2.3. Паралелі у побудові й зовнішній подібності у цих двох сценах недвозначно вказують на тематично-символічні зв'язки між двома перемінами Марція.

Сцена 4.4 набагато простіша за 2.3, бо складається лише з якихось двадцяти шести рядків діалогу. Марцій входить „у подертому одязі, обличчя закрите" *(in mean apparel, disguised and muffled)*[2] і звертається до міста Анціума, кажучи, що це маскування захистить його від кари міських сиріт і вдів. Коли Марцій Коріолан стикається з городянином і розпитує про дім Авфідія, він упродовж усієї восьмирядкової розмови надзвичайно ввічливий, мережачи свою мову непритаманними йому формулами люб'язности:

„Save you, sir" (6).
„Direct me, if it be your will" (7).
„Which is his house, beseech you?" (10).
„*Thank you,* sir. Farewell" (11) (виділення прямим шрифтом наше.— *К. Р.-Ш.*).

Коли городянин покидає сцену, Марцій обмірковує своє становище у короткому монолозі і вирішує, що віддасться на милість „цього ворожого міста" *(this enemy town,* 24), якому пропонує свої послуги. Кажучи про Авфідія, Марцій опиняється перед питанням менш складним, але не менш важливим, ніж у 2.3, при його „упокореному" зверненні до римлян, коли реальну смерть було замінено на політичну:

if he slay me
He does fair justice; if he give me way,
I'll do his country service (24—26).

Три ключові складові цієї сцени — незвичне вбрання, розмова з городянином, запропонована послуга — набагато ретельніше розкрито у 2.3, і, як будь-який сценічний відгомін, успіх сцени 4.4 прямо залежить од сили своєї попередниці, сцени упокорення.

Звернення до джерела, яке використав для п'єси Шекспір, показує, що вживання ним таких паралелей зумисне. Перекладаючи Плутарха, Норт пише, що Марцій „замаскував себе в таку одежину і вбрання" *(dis-*

[2] Існують певні суперечки щодо автентичности сценічних реплік у „Коріолані". У своїй передмові до Арденського видання упорядник Ф. Брокбанк (див. пос. 1) наводить арґумент В. В. Ґреґа, що ремарки походять „з ретельно підготованої авторської копії", і висновує, що „вони написані в стилі драматурга, а не суфлера, зроблені з огляду на живу постановку, хоча не обов'язково плановану" (Arden Shakespeare...— P. 3). Алан Дессен говорить про оцінку Т. Дж. Кінга, коли він у книжці „Elizabethan Stage Conventions..." переконано стверджує: сценічні ремарки в „Коріолані" не мають особливого значення, оскільки текст не походить з театру і „може відбивати авторські інтенції, яких годі повністю втілити на сцені" (P. 23). Сценічні ремарки у цій п'єсі характерні своїм оповідним стилем. Наприклад, сценічна ремарка в 1.7 — короткій сцені, коли військо Тіта Партія повертається в римський табір,— містить більше інформації, аніж глядачі могли б виснувати з побаченого на сцені. Ремарка тут детально зазначає, що Партій іде назустріч Комінієві й Марцієві; сам же текст більш узагальнено говорить глядачам, що він прямує „до римського табору". Все ж текст краще орієнтує нас у тому, що мало б відбуватися на сцені, причому Арденське видання не зазначає відступи його від тексту Фоліо.

guised him selfe in suche arraye and attire), „старанно закривши лице" *(his face all muffled over)* так, що „ніхто не впізнав його" *(no man knew him)*[3]. Його пояснення щодо „дивного" *(straunge)* маскування знаходять своє відображення в розмові слуг у кінці 4.4: *For ill favoredly muffled and disguised as he was, yet there appeared a certaine majestie in his countenance.* У жодному місці у цій частині своєї розповіді Норт не використовує фразу *in mean apparell* для опису Марція, натомість віддає перевагу повторному вживанню слів *muffled* і *disguised*. Однак фраза *in suche meane apparell* таки з'являється в Нортовому описі обряду впокорення. Переносячи цю фразу в наступні сцени, Шекспір, здається, як можна судити з самого тексту п'єси, мав намір підкреслити спорідненість цих двох сцен на кону.

Повернімося до 2.3: „Входить Коріолан в одежі упокорення" *(Enter Coriolanus in a gown* [роба, шата] *of humility)*. Як і в багатьох інших центральних моментах у Шекспіра, про переломне значення цієї сцени належним чином мовиться наперед. Глядачі дізнаються про церемонію з трьох різних точок зору. Брут покликається на цей обряд у кінці 2.1:

I heard him swear,
Were he to stand for consul, never would he
Appear I'th'market place, nor on him put
The napless vesture of humility;
Nor showing (as the manner is) his wounds
To th' people, beg their stinking breaths (229—234).

Звертаючись до патриціїв, новоназваний Коріолан описує церемонію зі свого погляду:

I do beseech you,
Let me o'erleap that custom; for I cannot
Put on the gown, stand naked, and entreat them
For my wounds' sake to give their suffrage...
To brag unto them, thus I did, and thus.
Show them th'unaching scars which I should hide,
As if I had receiv'd them for the hire
Of their breath only! (2.2.135—149)

Третій городянин змальовує цей обряд своїм товаришам на початку 2.3, пояснюючи: „Якщо він покаже нам свої рани й розповість про свої подвиги, ми будемо змушені встромити язики в ті рани й говорити про них. Отже, коли він розкаже нам про свої благородні діяння, ми будемо змушені висловити йому свою благородну вдячність" *(If he show us his wounds and tell us his deeds, we are to put our tongues into those wounds and speak for them. So if he tell us his noble deeds, we must also tell him our noble acceptance of them,* 5—9). Зокрема, „не показуймося разом, підходьмо до нього по одному, по два, по три. Хай просить кожного зокрема. Кожен з нас матиме приємність обіцяти йому свій голос власним язиком. Наслідуйте мене, я покажу, як біля цього треба проходити" *(We are not to*

[3] Арденське видання включає переказ Норта як додаток, p. 344.

stay all together, but to come to him where he stands, by ones, by twos and by threes. He's to make his requests by particulars, wherein every one of us has a single honour, in giving him our own voices with our own tongues: therefore followme, and I'll direct you how you shall go by him, 42—48).

Усі три уривки будять у глядацтва особливі очікування щодо форми і перебігу того обряду. Обряд упокорення — останній крок у формальному перетворенні Марція в Коріолана, процес, що розпочався у Коріолах, де він виринає з міста, вкритий кров'ю, очищений, освячений і з новим ім'ям. Він приймає це ім'я, відкинувши всі інші винагороди, в тому числі похвалу і здобич, адже єдине, що рухало ним,— це відданість Риму і почуття обов'язку; ім'я „Коріолан" стає емблемою патріотизму і символом відваги — найблагороднішого поєднання громадянських чеснот (public virtues). Як влучно зробила висновок Волумнія, її син „подвигом наново охрещений"* (*by deedachieving honour newly nam'd,* 2.1.172). Ті самі подвиги і чесноти, яким Марцій завдячує ім'я Коріолан, мають заслужити йому консульство. Тут од Марція вимагається перейти від військового стану до політичних справ; така мета сцени упокорення.

У 2.3.52 супроводжуваний порадами Мененія Марцій входить, повторюючи те, що він має казати городянам:

What must I say? —
'I pray, sir',— Plague upon't! I cannot bring
My tongue to such a pace. 'Look, sir, my wounds!
I got them in my country's service, when
Some certain of your brethren roar'd and ran
From th'noise of our own drums' (2.3.51—56).

Дальший діалог ведеться за вказівками Третього городянина, і дія на сцені складається з перемов Марція з групками городян. Звичай вимагає, щоб кандидат у консули принизив себе благанням, даючи плебеям шанс віддати йому свої голоси. Саме це і висміює Марцій:

Cor.	*You know the cause, sir, of my standing here?*
Third Cit.	*We do, sir; tell us what hath brought you to't.*
Cor.	*Mine own desert.*
Second Cit.	*Your own desert?*
Cor.	*Ay, but not mine own desire.*
	...'twas never my desire to trouble the poor with begging.
	...I have your alms: adieu! (65—81)

У своїх „Панегіриках" Пліній згадує про важливість упокорення серед громадських вождів[4], і на цій чесноті належним чином наголошено

* Переклад наш.— *Є. Г.*

[4] Римляни вважали впокорення однією з найважливіших рис, конче потрібних для того, щоб стати провідником громади. Пліній у своїх „Панегіриках" (Panegyrics, Loeb, vol. 24, p. 375), з якими Шекспір цілком міг бути обізнаний, вихваляючи римського імператора Траяна, звеличує його скромну вдачу: „You do not direct your subjects to grovel at your feet, returning a kiss with no more than a proffered hand; your lips keep their old courtesy now you are emperor, your hand respects its proper use. You used to go on foot before, you still do now... When the prince moves among his subjects they are free to stand still or approach him, to accompany him or pass ahead, for you do not walk in our midst to confer a benefit by your

у п'єсі. Тон Марція тут неоднозначний: його неприховане презирство до голоти протягом усієї п'єси і, зокрема, у рядку 57, його зневага у рядках 62—64 вказують на те, що він не дуже старається приховати своє глумливе ставлення до городян, що й зауважує Третій городянин: „Як дивно все це виходить" *(But this is something odd,* 82). У рядку 85 Марцій, звертаючись до Четвертого городянина прозою, привертає увагу до речової сторони обряду: „Я одягнений, як велить звичай" *(I have here the customary gown).* Зосередившись на обрядовому реквізиті, Марцій пропонує власне тлумачення того, що відбувається: „Якщо мудрість народу воліє мого капелюха, а не серце, то я лицемірно кланятимусь, знімаючи його, вдаватиму загального улюбленця — ось вам, беріть донесхочу"* (*Since the wisdom of their choice, is rather to have my hat than my heart, I will practise the insinuating nod, and be off to them most counterfeitly; that is, sir, I will counterfeit the bewitchment of some popular man, and give it bountiful to the desirers,* 97—102).

Зізнавшись у своїй зневазі до обряду, Марцій розчаровує людей у їхньому сподіванні (відомому ще з попередніх сцен), що він покаже їм свої рани. Норт зазначає, що призначення подертого одягу — *meane apparell* — частково полягало в тому, щоб „показувати рани, які вони дістали у війнах на службі речі посполитій як виразний знак і доказ їхньої доблести" *(they might shewe them their woundes they had gotten in the warres in the service of the common wealth, as manifest markes ad testimonie of their valliantnes*[5]*)*... Мененій і Волумнія у 2.1 з якоюсь дивною радістю перераховують двадцять сім ран Марція — ран, що їх Марцій відмовляється показувати городянам. З тексту і контексту зрозуміло, що *одежа упокорення* — це проста роба вільного крою, аби було краще видно рубці. Цілком імовірно, крій її звичайний; і якщо вона чимось важлива, то це тим, що допомагає відрізнити зовнішність Марція у цій сцені від його зовнішности в решті п'єси, де він вбраний або в уніформу, або в обладунки, і вкритий кров'ю у більшій частині дії 1. Показово, що єдиним винятком тут є сцена 4.4.

У статті „Одіж та жести упокорення" Ф. Дж. Батлер зазначає, що нехіть Марція до обряду — вигадка Шекспіра. Цитуючи Плутархів „короткий, трохи прилизаний опис", Батлер зауважує, що „Шекспір створив проблему для свого героя, якої навіть близько не було у його джерелі, і вся дія залежить від драматичного ефекту, потенційно закладеного у символічному костюмі"[6]. Тоді як Коріолан Плутарха „без найменшого спротиву погоджується взяти участь у високосимволічному давньому звичаї та обряді [...] Шекспірів герой не лише намагається уникнути його, але й

---

presence, nor put us in your debt if we enjoy your company. Anyone who approaches you can stay at your side, and the conversation lasts till it is ended by his discretion, not by any loftiness of yours" (P. 375).

Пліній визнає, що це ще не все, і далі розповідає про колишніх державців, які зневажали простий люд.

* Переклад наш.— *Є. Г.*

[5] Arden Shakespear...— P. 331.

[6] Butler F. G. Vestures and Gestures of Humility: 'Coriolanus' Acts II and III // English Studies in Africa.— 1982.— Vol. 25.— N 2.— P. 81. У цій цікавій статті Батлер досліджує сцену 2.3 і проводить аналогію з коронуванням, а також робить огляд звичайного, священичого та обрядового одягу в добу Відродження. Як додатки до свого дослідження він також подає матеріал про публічне спокутування і Страсний четвер.

хотів би, щоб його скасували: цей звичай є уособленням народної влади і схвалення, які він уважає небезпечними для держави і приниженням для себе“[7]. Відштовхуючись від цієї інтерпретації, Батлер уважає традиційне тлумачення *napless* як „витертий, пошарпаний“ *(fhreadbare)* незадовільним у тому, що воно віддає перевагу метафоричному значенню слова над його виразнішим буквальним смислом. Він відзначає, що обрядове вбрання традиційно „безворсе“ *(without nap),* і вважає шекспірівський вислів більш ритуалізованим, аніж Нортів „убога роба“ *(a poore gowne).* Звернувшись до схожої сцени з „Тіта Андроніка“ у пошуках ключа щодо дійсного крою цього одягу, Батлер робить висновок: „Роба упокорення, яку належить одягти Коріоланові, біла, безворса і, ймовірно, вовняна. Вона мала б символізувати не лише бідний люд, який, за законом і традицією, вдягався у вовняні речі, а не в шовки та оксамити, а й також, за контекстом, таку чесноту, як упокорення, покаянний стан ума і очищеність оновленої невинности. Таким є давній колір ізраїльських первосвящеників; і колір блаженних на Небесі. Літургійний ужиток цього кольору розмаїтий, досить згадати облачення (убрання) бідних священиків (стихарі-surplices) чи єпископів (стихарі-albs) [...] це і колір двох мантій з тих, у яких коронувалися королі Англії“[8].

Роба — це лише частина нового костюма Марція. Простежуючи призначення головних уборів у „Коріолані“, Френсіс Тіґ вказує, що вони слугують соціальними знаками у виставі. Зокрема, у 2.3 „головний убір є значущим, адже ним Коріолан має показати своє скорення і повагу до плебеїв“[9]. Тіґ тлумачить звернення Третього городянина до трибунів у рядку 165 буквально і робить висновок, що іронічні помахи капелюхом видають нещирість Коріолана в його кандидуванні. Хоча важко уявити відкриті кпини Марція над плебеями (враження таке, що він аж надто їх зневажає, щоб удаватися до сарказму), реакція городян у другій половині 2.3 майже однакова. Навіть Перший городянин, головний захисник Марція, визнає, що в нього був трохи не той тон (у рядку 159). Правда і те, що шекспірівський Марцій відмовляється показувати людям свої рани, та й Третій городянин чітко каже:

He said he had wounds which he could show in private;
And with his hat, thus waving it in scorn,
'I would be consul', says he, 'aged custom,
But by your voices, will not permit me:
Your voices therefore'. When we granted that,
Here was, 'I thank you for your voices, thank you;
Your most sweet voices: now you have left your voices,
I have no further with you'. Was not this mockery? (164—171)

Рядок 164 відсилає нас до звернення Марція у рядку 77 до перших трьох городян; рядок 166 є прямою цитатою рядка 130, адресованого до Шостого, Сьомого і Восьмого городянина; Марцієва вимога „ваших голосів“ *(your voices)* рядка 168 з'являється і в рядку 125; рядки 169—170 є

[7] Butler F. G. Vestures and Gestures...— P. 82.
[8] Там само.— P. 84.
[9] Teague F. Shakespeare's Speaking Properties.— Bucknell, 1991.— P. 129.

парафразом 108—109. Дві речі, однак, залишаються незрозумілими, коли Третій городянин описує поведінку Марція. Як і глузування Марція зі „звичаю старого" *(aged custom,* 1.165), так і його насмішкувате „ваші найсолодші голоси" *(your most sweet voices,* 1.169) відчуваються у його монолозі, що починається з рядка 111. Більшість видань наслідує Роу, додаючи „Обоє виходять" *(Exeunt the two Citizens)* у рядку 110, залишаючи Марція самого на сцені; у Фоліо такого сценічного вирішення немає. Є, однак, ремарка „виходять" *(exeunt),* вказана для перших трьох городян у рядку 183, і ця поправка здається виправданою. У будь-якому разі, корінь найгірших закидів Марцієві — у цьому чи то монолозі (якщо ми приймаємо додану сценічну поправку), чи то у бічній репліці; хай там як, та коли Марцій говорить цю репліку, Третій городянин перебуває поза сценою, однак цілком логічно, що, віддавши Марцію свої голоси, плебеї говорили між собою. Ба більше, Третій городянин виступає немов речник усіх плебеїв, і важливо не так те, яким чином саме він підслухав монолог Марція, як те, яким чином його взагалі хтось почув: дві проблематичні деталі у скороченій версії монологу Марція, зробленій Третім городянином, відбивають його точність, але водночас порушують питання, як треба ставити цю сцену.

Залишилася ще одна непояснена деталь — рядок 165: *And with his hat, thus waving it in scorn...* Якщо Марцій і „махає зневажливо капелюхом", у чому не сумнівається Тіґ, то, ймовірно, він робить це у рядку 97, під час „лицемірного поклону" *(insinuating nod),* зазначаючи, що люди „воліють мій капелюх, а не серце" *(havemy hat than my heart).* Малоймовірно, що поєднання Третім городянином Марцієвого зневажливого жесту з його словами „Я ж маю бути консулом!" *(I would be consul!)* відповідає сценічній дії. Як показує ширше джерело його розповіді, Третій городянин зводить водно кілька монологів і жестів — вони хибують у фактичній точності, але точні за характером. Марцію неодноразово докоряли за надмірну погорду, і він занадто поважний герой, щоб махати капелюхом просто так. Усе це, однак, не применшує доречних зауваг Тіґа щодо значення головних уборів у цій п'єсі. Коротко оглядаючи соціальні звичаї і символіку вбрання у часи Шекспіра, Тіґ простежує модель: „Зміна головного убору — в шоломі він, вінку чи капелюсі, простоволосий, у шарфі чи шоломі — відповідає зміні ролей, які грає людина — вояк, переможець, політик, прохач, вигнанець чи вояк"[10].

Оскільки перед народом він постає простоволосим, Тіґ робить висновок, що плебеї ставляться до Марція не як до рівного, а як до нижчого від себе. Рівний надягнув би капелюха, і Тіґ висновує, що Марцій не так витлумачив соціальні символи, таким чином, у суті справи, напрошуючись на критику. Він пише: „Коріолан уважає, що соціальним знаком для громадян-городян є непокрита голова [...] він вірить, що такий жест робить його громадянином"[11]. Однак ніщо в тексті не вказує на те, що Марцій сам вирішив не покривати голови,— це, як виглядає, є частиною обряду. Можливо, небажання Марція „голим стати" *(stand naked)* у 2.2.137 стосується доконечної потреби оголити ще й голову, а не просто підтверджує „голизну" обрядової роби: „Не можу я на площі голим стати, / показува-

[10] Teague F. Shakespeare's Speaking Properties.— P. 130.
[11] Там само.— P. 132.

ти рани темним людям, благати їх..."* *(I cannot/Put on the gown, stand naked, and entreat them...).*

На жаль, технічний мінімум цього римського обряду — єдине, що визнає Марцій, та й то неохоче. Вже з перших рядків, які сказав Третій городянин, можна зіставити зовнішню зміну в Марцієві, що вже відбулася, з внутрішньою, яка ще попереду: „От він іде в одежі упокорення, примічайте, як буде поводитись!" *(Here he comes, and in the gown of humility: mark his behavior,* 2.3.41—42). Але ця зміна так і не відбувається. Сам Марцій визнає, що це роль: „Щоб чернь побачила, як я в тій ролі почервонію" *(It is a part / That I shall blush in acting,* 2.2.144—145). Ось у чому проблема — Марцій просто грає роль, а не віддається обрядові. Кричуща штучність і відверта поверховість Марцієвої участи в цьому давньому обряді чітко підкреслені у тексті:

Why in this wolvish toge should I stand here,
To beg of Hob and Dick that does appear
Their needless vouches? Custom calls me to't.
What custom wills, in all things should we do't,
The dust on antique time would lie unswept
And mountainous error be too highly heap'd
For truth to o'erpeer. Rather than fool it so,
Let the high office and the honour go
To one that would do thus. I am half through,
The one part suffer'd, the other will I do (2.3.114—122).

Алюзії до гри проступають і далі у монологах Марція, неодноразово підкреслюючи щораз ширший розрив поміж тим, ким він є, і тим, ким мав би стати: „Скажи вже краще — граю я себе"** *(Rather say I play / The man I am,* 3.2.15—16); „Я не зможу зіграти роль, яку мені дали ви" *(You have put me now to such a part which never / I shall discharge to th' life,* 105—106); „Іди і заслужи новою роллю мою хвалу" *(To have my praise for this, perform a part / Thou hast not done before,* 109). Ідея ролі виринає ще раз у дії 5, коли Марцій зізнається Віргілії:

Like a dull actor
I have forgot my part and I am out,
Even to full disgrace (5.3.40—42).

„Пройшовши й другу роль"*** *(suffered the other part)* — випрохування голосів, Марцій нетерпляче відходить, аби змінити одежу, і виголошує один з найпромовистіших рядків у п'єсі: „І ставши знов собою" *(and knowing myself again,* 2.3.146), чим показує свою цілковиту й повну відмову від процесу переміни.

Коли озирнутися назад, видно, що радісне вітання Мененія з нагоди повернення героя стає до болю іронічним: „Боги тебе хай увінчають!"****

---

* Уточнення наше.— *Є. Г.*

** Переклад наш.— *Є. Г.*

*** „Витерпівши другий раз наругу" — переклад Дмитра Павличка.

**** Переклад наш.— *Є. Г.*

(Now the gods crown thee!) — це саме те, чого *не* сталося: Марцій не зрозумів значення обрядових дій, які він відбув. Завдяки вірнопідданості він здобув собі нове ім'я, але вірнопідданість та невдовзі буде покладена на всежерний вівтар його гордині. І він відтак залишається увінчаний лише в людському, матеріальному вимірі. Роба упокорення — незаперечний символ цієї римської трагедії, Марцієвого провалу в його переході від шолома до диванної подушки. Це неправильно, невдало і безглуздо виконаний ритуал переходу, і його наслідки легко підсумовує Марціїв ворог Авфідій:

...Whether 'twas pride,
Which out of daily fortune ever taints
The happy man; whether defect of judgement,
To fail in the disposing of those chances
Which he was lord of; or whether nature,
Not to be other than one thing, not moving
From th' casque to th' cushion, but commanding peace
Even with the same austerity and garb
As he controll'd the war; but one of these —
As he hath spices of them all, not all,
For I dare so far free him — made him fear'd,
So hated banished (4.7.36—47).

Образ *casque* Марція, що її Оксфордський словник (OED) визначає як „шолом" *(helmet)* — термін, що його помилково вживають до всякого роду військових головних уборів,— дуже добре видно з батальних сцен, які передують 2.3. На подушках лежать сенатори на початку 2.2, готуючись вислухати промову про право Марція на консульство; подушка слугує для публіки видимим знаком того, яка політична посада зараз розігрується. Отже, Авфідієва промова з його оцінкою Марцієвого провалу при переході „від шолома до подушки" *(from th' casque to th' cushion)* є не просто поетичною, а й практичною, бо відсилає до конкретного реквізиту, використаного в п'єсі раніше. Церемонія у 2.3 мала б підготувати Марція для подушки сенатора через гартування упокоренням його інших чеснот — декотрі з них такі надмірні, що виявляються вадами. Авфідієві коментарі мають для публіки оповідну цінність, бо перебирають минулу поведінку Марція і передрікають його майбутні дії, реакції, що їх Авфідій уже вирішив використати з вигодою для себе. У сцені упокорення показано, що без шолома Марцій — вразливий. Коло замикається у промові Авфідія: Марцій ще раз піймається у словесні пастки свого ворога.

Ось справжня ціна, яку Марцій заплатить за свій провал у 2.3; якщо давніша „ціна — уклінне прохання"* *(The price is, to ask it kindly,* 2.3.75), то тепер ціна — смерть. Коли розглянути питому форму і дух обряду впокорення, то він мав би зробити Марція консулом. Однак він „горде серце прикрив лахміттям" (*with a proud heart he wore his humble weeds,* 2.3.161) — „лахміттям", яким „гидував" *(with what contempt he wore the humble weed,* 2.3.219). І, як наслідок, він завершує обряд незмінений, незрушений і непідготований до майбутніх випробувань. Невдача переслі-

* Переклад наш.— *Є. Г.*

дує Марція, як видно з самої мови п'єси: покликання на одяг по всьому тексту нагадують публіці про марний обряд. Марцій погрожує Сицінію: „Витрясу твої кістки прогнилі із твоїх лахманів" *(I shall shake thy bones / Out of thy garments,* 3.1.177). Волумнія каже Марцію: „Влада — немов костюм: спочатку одягнися, потім зношуй" *(I would have had you put your power well on / Before you had worn it out,* 3.2.17—18). Кількома рядками далі Мененій, говорячи про Марцієву сутичку з трибунами, каже: „Вернись до них, скажи, що надто різко ти говорив" *(You must return and mend it,* 3.2.26). За менш лихих обставин Мененій „на свої старечі кості панцер ще одягнув би" *(put mine armour on),* щоб допомогти Марцію (3.2.34). Небажання Марція з'являтися перед людьми „з нестриженою макітрою"* *(unbarb'd sconce,* 3.2.99) драматично зіставлено з енергійною реакцією плебеїв на оголошення про його вигнання: „Всі кричать, підкидають угору шапки" *(They all shout, and throw up their caps,* 3.3.138)[12]. Водночас ця дія до болю нагадує іншу — коли безпосередньо перед „хрещенням" Марція воїни підкидали свої шоломи і списи (1.9). Мененій також підкидає шапку, почувши про перемогу Марція (2.1.104). Нарешті, в 5.3 Марцій каже своїй жінці: „Не ті я очі *одягав* у Римі"** (*These eyes are not the same I* wore *in Rome,* 38).

Проте остаточна вказівка на провал Марція у сцені 2.3 є у сцені 4.4, де він, вигнаний з Риму, вбравшись в інший дивний одяг, несвідомо пародіює той самий обряд, що мав би винести його на найвищий щабель: „Входить Коріолан у подертому одязі, обличчя закрите" *(Enter Coriolanus in mean apparel, disguised and muffled).* Звернімося до сцени 4.4: при тому, що вона повторює сценічно 2.3, відмінності між ними побільшують значення 4.4. Те, що трапилося в Анціумі, властиво, мало б відбутися у Римі. Марцій, що спершу впирається вдягати одежу впокорення, згодом намірено вибирає „подертий одяг" *(mean apparel).* На відміну від своєї „гри" в 2.3, в 4.4 Марцій не грає жодної ролі. У своїй матеріальній переміні він прагне перейти не від шолома до подушки, а від шолома до іншого шолома — далеко зручніший перехід. Сцена його відступництва (4.4), якій передує сцена 4.3 (де по-іншому розказано про 2.3, без наголошення на Коріолановій зраді), посилює іронію 2.3: Марцій готовий легко перейти у ворожий табір, але не годен подолати межу, що відділяє воїна від державця, у власному суспільстві. Справді, він легко переходить од командування римською армією до очолення сил вольськів. Військова справа природна для Марція, простомовного у своїй зневазі до посполитого люду. Глядацькі очікування щодо 2.3 врешті здійснюються в 4.4: Марцій упокорено просить узяти його на службу у ворожому таборі.

Це прохання, звернене до Авфідія, і вихід Марція на сцену у 4.4 стають справжнім ритуалом упокорення — адже воно вже не ритуальне, а реальне. На Марцієві уже не символічне лахміття, а одежа вигнанця. Його презирство до городян у 2.3 поступається (хоча ненадовго) більш стриманому тону у 4.4. Нарешті, в 4.4 Марцій виражає остаточне впокорення, власновільно віддаючи свою долю на суд іншого. Обряд повністю

---

* Переклад наш.— *Є. Г.*

[12] Тіґ серйозно аналізує функцію шапок і капелюхів у п'єсі, подаючи це в контексті одягових звичаїв у єлизаветинські часи: Teague F. Shakespeare's Speaking Properties.— P. 130 і далі.

** Переклад наш.— *Є. Г.*

вивершується в розмові з Авфідієм — у 4.5, де текст недвозначно подає, що Марцієві рани, які він ховав у 2.3, тут на видноті чи принаймні він відкрито про них говорить. Марцій розповідає Авфідієві про „вірну служобу, походи, кров, пролиту за невдячну мою країну“ *(the painful service ... the drops of blood / Shed for [his] thankless country,* 4.4:69—71), це щось, що він уважав за принизливе показувати на ринковій площі в 2.3.53 і далі. Авфідій прямо вказує на його рубці, і якщо публіці їх не видно, то вони дуже добре бачаться в його словах:

Let me twine
Mine arms about that body, where against
My grained ash an hundred times hath broke,
And scarr'd the moon with splinters. Here I clip
The anvil of my sword... (4.5.107—111)

Авфідій знову каже Марцію, що мріє про поєдинок між ними *(twixt thyself and me),* в деталях розвиваючи образ того поєдинку (4.5.120 і далі)*.

Те, що мало бути суто *ритуалом* упокорення, врешті стало справжнім моментом упокорення. У 2.3 Марцію треба було ризикнути своєю гордістю; в 4.4 він мусить ризикувати життям. Різні аспекти першої сцени тепер набувають нового, позитивного значення. Знову-таки, „його одяг бреше“ *(his clothes made a false report of him,* 4.5.152), цього разу на його честь. І знову його гордовита поза відкриває його справжню природу (4.5.161—162), являючи радше його вроджену шляхетність, аніж некеровану зневагу.

Критика у зв'язку з „Коріоланом“ останніми роками будувалася великою мірою на фройдівських і психоаналітичних підходах, зосереджуючись переважно на образі Волумнії та образах живота[13]. Була написана праця, присвячена славетній алегорії Менениія про живіт. Нещодавно неоісторики знайшли в „Коріолані“ чималі поклади матеріалу, і 2.3, як твердять ці критики, безсумнівно, варта ретельнішого аналізу. Прирівнюючи голоси городян до виборчих голосів, Аннабель Паттерсон запроваджує новий теоретичний підхід до цієї п'єси. Вона пише: „В „Коріолані“ шекспірівську публіку вперше запрошують розглянути альтернативну політичну систему, і, що вагоміше, перевірити цілу драматичну дію, присвячену таким питанням: хто буде речником простого народу? яка влада належить простим людям у цій системі? до якої міри народна влада сумісна з національною безпекою?“[14] Паттерсон вивчає взаємозв'язки п'єси і яковитського парламенту, а від розгляду реальної постановки цієї сцени її підхід тільки виграє. Без сумніву, без „голосів“ не було б сцени 2.3, але не можна зневажити і той факт, що не вони, а Марцій проходить випробу-

---

* „О, як я мріяв про зустрічі нові з тобою! Снилось, як один одному стискаєм горло; ах, я пробуджувався напівмертвий, але — один“.

[13] Дослідження, що провокують думку, це праці Джанет Адельман (Adelman J. Feeding, Dependency, and Aggression in Coriolanus // Representing Shakespeare / Ed. Murray M. Schwartz and Coppelia Kahn), Крістофера Ґівана (Givan Ch. The Premature Epitaph and the Butterfly // Shakespeare Studies.— Vol. 12), М. В. Мак-Каллума (MacCallum M. W. The Disasters of Coriolanus and Their Causes // Shakespeare's Roman Plays) та Ґейла Керна Пастера (Paster G. K. To Starve with Feeding: The City in Coriolanus // Shakespeare Studies.— Vol. 11).

[14] Patterson A. Shakespeare and the Popular Voice.— Cambridge, 1989.— P. 127.

вання, про що живо нагадує публіці сцена 4.4. З багатьох поглядів аргументи Паттерсон переконливі: „Шекспір явно хотів показати, що римські плебеї, хоча й потребували трибунів як структурований засіб для вираження своєї волі, не були нікчемною, безцільною і безсловесною масою“[15]. Одначе, коли звернутися до джерел п'єси, то деякі з її положень видаються безпідставними; „центр п'єси — під оглядом і сюжету, і структури — зводиться до двох сцен (не уповноважених ані Плутархом, ані Лівієм), де Коріоланове досягнення консульського звання узалежнене від голосу народу як такого, що надає конституційне право“[16].

І „старі“, і нові літературознавці визнають основоположність сцени 2.3, а відтак зрозуміло, що й на публіку справляють враження сценічне дійство і костюм. В інший ключовий момент п'єси текст 4.4 приводить на пам'ять сцену 2.3. Обидві сцени закріплюють Марцієву поразку відповідно в 3-й і 5-й діях, бо йому судилося повторювати свої помилки, провалюючи справи, що вимагають дипломатичних умінь. У дії 3 ці помилки — безглузді; в дії 5 — фатальні. П'єса являє свій трагічний вимір не так завдяки смерті Марція, як тим нищівним обставинам, що супроводили її: коли б, зазнавши одного разу провалу в упокоренні, Марцій навчився, що не треба бути нестриманим у розмовах з Трибунами, він міг би не лютитися від звинувачень Авфідія, а обґрунтовано і спокійно відвести їх. Текст ясно показує, що він нічого не навчився; його обурені реакції завжди одні і ті ж: „Я — зрадник?“ (*How! Traitor?* 3.367) і „Як? Зрадник — Марцій?“ (*Traitor? How now!* 5.4.87). У цьому й полягає драма 4.4, тихий відголос сцени 2.3, сумне нагадування того, що зерна Марцієвого падіння були засіяні ще в древньому громадському обряді.

Переклад з англійської мови
Євгена ГУЛЕВИЧА, Жанни РОГАЛЬСЬКОЇ

Kateryna RUDNYCKA-SHREY

FROM THE CASQUE TO THE CUSHION: STAGING FAILED CEREMONY IN SHAKESPEARE'S „CORIOLANUS“

In William Shakespeare's famous tragedy, Caius Martius, a proud Roman general, leads his army to victory against the Volscians and captures the town of Corioli, earning himself the name „Coriolanus“. In recognition of his heroic deeds, Coriolanus is nominated for consul; one of the steps in the consul election process is a ceremony in which the candidate wears a „gown of humility“ and asks the ordinary people for their votes. This ceremony takes place in Act 2, Scene 3 of Shakespeare's complex play. However, Caius Martius is arrogant and outspoken — the same qualities which make him a successful leader on the battlefield become impediments in his bid for political office. His failure in the „gown of humility“ rite echoes throughout the rest of the play, and his inability to learn from this failure ultimately costs him his life. This article examines the „gown of humility“ rite in 2.3.— an episode that both „oldstyle“ and modern critics acknowledge as pivotal, although their readings vary considerably — and demonstrates how this rite is later parodied and perhaps brought to completion in 4.4. Reading in context of each other, these scenes set up Martius' failures in Acts 3 and 5 and draw attention to the underlying problems of the play.

---

[15] Patterson A. Shakespeare and the Popular Voice.— P. 132.

[16] Там само.— P. 127.

МОВОЗНАВСТВО

Ольга РИМ'ЯК

УКРАЇНСЬКІ ГРАМАТИКИ XVI — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ: КАТЕГОРІЯ ПЕРЕХІДНОСТИ/НЕПЕРЕХІДНОСТИ ДІЄСЛОВА

1. Проблема розмежування категорій стану та перехідности/неперехідности в українському мовознавстві.

Вибір досліджуваної теми зумовлений насамперед актуальністю проблеми розмежування граматичних категорій ***стану*** та ***перехідности/неперехідности***. Через неоднозначне трактування цих понять упродовж XVI—XX ст. у межах категорії стану досліджували перехідні та неперехідні дієслова або ж навпаки — перехідні та неперехідні дієслова поділяли за станами.

Стан — „граматична категорія дієслова, якою передається взаємовідношення суб'єкта й об'єкта в процесі виконання дії" [ЕУМ 2000, 591]. Від кінця XVI ст. українські мовознавці, розглядаючи поняття категорії стану, уживали терміни **родъ** та **залогъ** [Москаленко 1959, 136] — кальки відповідних латинської (*genus* 'рід' [ЛУС, 254]) і грецької (*διάταξις* 'розташування' [ГРС, 305; SGP, I, 557]) назв.

В українських лінґвістичних дослідженнях XVI — початку XXI ст. (проаналізовано 52 граматики) автори по-різному виділяли стани, використовували різні терміни на їх позначення. Зафіксовано п'ять класифікацій станів:

1. Я. Головацький (1849), Г. Шашкевич (1865) та В. Ільїн (1951) застосували поділ на шість станів (за М. Ломоносовим) (див. *Табл. 1*).

2. Поділ на п'ять станів, започаткований у граматиках кінця XVI — початку XVII ст.— в „ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ" (1591), у граматиках Л. Зизанія (1596) і М. Смотрицького (1619), а також тогочасну термінологію згодом використали А. Коцак (після 1778), І. Могильницький (1823), Й. Левицький (1834), Т. Глинський (1845), Й. Лозинський (1846), І. Свєнціцький (1917), М. Левицький (1923).

3. І. Ужевич (1643, 1645) виокремив чотири стани дієслова; цей принцип застосував і А. Коцак у першому варіанті своєї граматики (1772—1778).

4. Поділ на три стани запропонував М. Лучкай (1830); його послідовниками були О. Потебня (1874), Б. Кулик (1948), В. Ільїн (1949), М. Івченко (1965), М. Жовтобрюх (1972), В. Русанівський (1977) (останній згодом змінив свою думку на користь традиційної класифікації), М. Плющ (2005).

5. Два стани — дійсний і середній — уперше визначив І. Вагилевич (1845); активний і пасивний — І. Жуківський (1851), наступниками якого

були М. Осадца (1864), П. Дячан (1865), О. Партицький (1873, 1880, 1883, 1885, 1889), О. Огоновський (1889), С. Смаль-Стоцький (1893, 1914, 1928), Є. Тимченко (1907), В. Сімович (1915, 1918, 1919, 1921), М. Угрин-Безгрішний й А. Лотоцький (1937), О. Панейко (1950), Ю. Шевельов (1951), В. Русанівський (1969, 1978, 1986, 1993), А. Грищенко (1997), К. Городенська (2004).

Хронологічно першою з доступних граматик є „АДЕЛФОТНΣ. **Грамматіка доброглаголиваго, еллино-словенскаго языка**" (далі — „Адельфотес") (1591), у якій дієслова охарактеризовано за всіма категоріями, притаманними грецькій системі, що відрізняється від слов'янської кількістю часових, способових і станових форм, тому в пам'ятці, як зазначає В. Німчук, „словеноросські форми виявляються однотипними (звичайно, не в усіх деталях) при різних типах грецької дієвідміни" [Німчук 1985, 62]. Відповідно у цій граматиці визначено п'ять родів або залогів [Адельфотес, 61] (див. *Табл. 1*).

Л. Зизаній у „**Грамматїцѣ словенскій**" (1596) також зазначив, що „**залогѡв есть пѧть**" [Зиз. Гр., 107—108] (див. *Табл. 1*), та подав коротку характеристику всіх станів.

М. Смотрицький у праці „**Грамматіки славенския правилное Сѵнтагма**" (1619) ґрунтовно дослідив категорію стану. Як і Л. Зизаній, учений назвав її **залогъ** і подав таке визначення: „**залогъ есть слꙋчай иже глаголъ ѡконченіе со знаменованіемъ являетъ**" [См. Гр., 118]; виокремив п'ять станів (див. *Табл. 1*) і детально охарактеризував кожний.

Незважаючи на те, що у трьох згаданих граматиках виділено однакову кількість складових категорії стану, терміни на їх позначення збігаються лише частково. Зокрема, дослідники використали різні назви для активного стану — **дѣйственный** [Адельфотес, 61], **дѣлателны** [Зиз. Гр., 107], **дѣйствителный** [См. Гр., 119]. Н. Москаленко зазначає, що у терміні М. Смотрицького порівняно з терміном у граматиці „Адельфотес" затемнено справжню етимологію слова. „Термін М. Смотрицького наближається до слів із значенням 'дійсний', а не 'діючий' (що правильніше); пор. із латинським „*genus activum*" [Москаленко 1959, 137].

Однакові терміни та характеристику, яка є тільки у граматиках Л. Зизанія та М. Смотрицького, подано до двох інших станів — пасивного (**страдателный**) і середнього (**средній**). На позначення ще двох станів в „Адельфотесі" фіксуємо три терміни — **ѡтложный** та **ѡбщій, или посредстве**. Назви останнього стану Л. Зизаній застосував на позначення двох — **посредственного та ѡбщого**. М. Смотрицький у „**Грамматїцѣ**" використав термін **общій**, а також подав інший (на відміну від „Адельфотесу") — **ѡтложителный**, яким охарактеризував дієслова на *-ся* зі значенням активного або середнього станів. До **общого залога** Л. Зизаній та М. Смотрицький зарахували дієслова на *-ся* зі значенням активного і пасивного станів.

Уперше в українському мовознавстві, як зазначив В. Німчук [Німчук 1985, 114], М. Смотрицький увів поняття перехідности дієслів: **глаголъ преходителный (люблю, творю)** та **самостоятелный (стою, сѣжꙋ, сплю)** [См. Гр., 117]. Тому появу терміна „перехідність", очевидно, треба датувати саме 1619 р.— часом виходу „**Грамматіки**" М. Смотрицького, а не 1864 р. („Граматика руского языка" М. Осадци), як пропонують Н. Москаленко [Москаленко 1959, 217] та К. Городенська [ЕУМ 2004, 471], чи тим паче не

Таблиця 1

Рік	ГРАМАТИКА	Термін	К-сть станів	СТАНИ				
1591	„АΔΕΛΦΟΤΗΣ. Граммаtіка доброглаголиваго, еллинословенскаго языка"	родъ (залогъ)	5	дѣйственный	страдате^ны^й	среднїй	ѡ^тложный	ѡбщїй (посре^стве)
1596	„Граммаtіка словенска" Л. Зизанія	залогъ		дѣлате^ны			посре^ственны	ѡбщїй (общїй)
1619	„Граммаtіки славенскиѧ правилное сѵнтагма" М. Смотрицького			дѣйствителный			ѡ^тложителный	
1643, 1645	„Грамматыка словенская" І. Ужевича	genus	4	activum	passivum		neutrum	deponens
1772—1778	„Грамматика русская" А. Коцака	гласъ		дѣйствителный	терпѣливный (страдательный)		нисякый	о^тлагателный (о^тложителный)
після 1778 р.	„Школа или училище граматики руской" А. Коцака	залогъ	5	дѣйствителный	страдателный	среднїй	общїй	о^тложителный
1818	„Граматтика малоросcійскаго нарѣчія" О. Павловського	—	0	—	—	—	—	—
1823	„Грамматыка ѧзыка Славено-рускогѡ" І. Могильницького	залогъ	5	дѣйствителный	страдателный	средный	возвратный	взаимный
1830	„Grammatica Slavo-ruthena" М. Лучкая	—	3	activa		passiva		neutra
1834	„Grammatik der Ruthenischen oder klien russischen Sprache in Galizien" Й. Левицького	form (залогъ)	5	activa (дѣйствытелные)	passiva (страдателные)	neutra (среднїе)	reciproca (возвратнїе)	impersonalia (безличные)
1845	„Grammatyka języka małoruskiego w Galicii" І. Вагилевича	klass (залогъ)	2	czynne (дѣйствителные)				nijakie (среднїе)
				zwrotne (возвратные)	wzajemne (взаимные)		ogólne (общїе)	

Продовження Таблиці 1

<table>
<tr><th>Рік</th><th>ГРАМАТИКА</th><th>Термін</th><th>К-сть станів</th><th colspan="6">СТАНИ</th></tr>
<tr><td>1845</td><td>„Граматика мала рȣс-кого языка длѧ школъ парафіалныхъ в Галы-цѣ“ Т. Глинського</td><td rowspan="3">—</td><td rowspan="3">5</td><td>чинне (дѣйствытелне)</td><td>сострадателне</td><td>нѣяке</td><td colspan="2">заімкове</td><td>безособисте</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1846</td><td rowspan="2">„Grammatyka języka ruskiego (małoruskiego)“ Й. Лозинського</td><td colspan="3">czynne</td><td colspan="3">nijakie</td></tr>
<tr><td>czynne</td><td>bierne</td><td>zwrotne</td><td colspan="2">nijakie (nieprzechodne)</td><td>zaimkowe</td></tr>
<tr><td>1849</td><td>„Грамматика рȣского ѧзыка“ Я. Головацького</td><td>залогъ</td><td>6</td><td>дѣйствительный</td><td>страдательный</td><td>возворотный</td><td>середній</td><td>взаимный</td><td>обшій</td></tr>
<tr><td>1851</td><td>„Грамматика Руского Языка для училищъ на-родныхъ“ І. Жуківського</td><td>смыслъ</td><td rowspan="3">2</td><td colspan="3">дѣйствительный</td><td colspan="3">сносительный (страдательный)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1864</td><td rowspan="2">„Граматика руского языка“ М. Осадци</td><td rowspan="2">родъ (genus)</td><td colspan="4">дѣйствительный (activum)</td><td colspan="2" rowspan="2">страдательный (passivum)</td></tr>
<tr><td colspan="2">перехôдні (transitiva)</td><td colspan="2">неперехôдні (intransitiva) (середні (neutra)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1865</td><td rowspan="2">„Мала грамматика языка руского“ Г. Шашкевича</td><td rowspan="2">залôгъ</td><td rowspan="2">6</td><td colspan="2">перехôдні (дѣятельні)</td><td rowspan="2">перехôдно-возворотні</td><td rowspan="2">взаимно-возворотні</td><td rowspan="2">первотно-возворотні</td><td rowspan="2">неперехôдні (середні)</td></tr>
<tr><td>дѣятельный</td><td>страдательный</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1865</td><td rowspan="2">„Методична граматика языка мало-руского“ П. Дячана</td><td rowspan="2">форма</td><td rowspan="4">2</td><td colspan="4">переходні</td><td colspan="2" rowspan="4">непереходні</td></tr>
<tr><td colspan="2">дѣятельна</td><td colspan="2">страдательна</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1873, 1880, 1883, 1885, 1889</td><td rowspan="2">„Граматика руского ѧзыка“ О. Партицького</td><td rowspan="2">рôдъ</td><td colspan="4">переходні</td></tr>
<tr><td colspan="2">дѣяльный</td><td colspan="2">страдальный</td></tr>
<tr><td>1874</td><td>„Из записок по русской грамматике“ О. Потебні</td><td>залог</td><td>3</td><td colspan="2">действительный</td><td colspan="2">страдательный</td><td colspan="2">средний</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1889</td><td rowspan="2">„Граматика руского язы-ка для школъ серед-ныхъ“ О. Огоновського</td><td rowspan="2">рôдъ (genus)</td><td rowspan="3">2</td><td colspan="4">дѣяльный (activum)</td><td colspan="2" rowspan="2">страдальный (passivum)</td></tr>
<tr><td colspan="2">перехôдні</td><td colspan="2">неперехôдні</td></tr>
<tr><td>1893</td><td>„Руска граматика“ С. Смаль-Стоцького та Ф. Ґартнера</td><td>стан</td><td colspan="3">підметний</td><td colspan="3">предметний</td></tr>
</table>

Продовження Таблиці 1

<table>
<tr><th>Рік</th><th>ГРАМАТИКА</th><th>Термін</th><th>К-сть станів</th><th colspan="6">СТАНИ</th></tr>
<tr><td rowspan="3">1907</td><td rowspan="3">„Українська граматика“ Є. Тимченка</td><td rowspan="3">чинність</td><td rowspan="5">2</td><td colspan="4">активна</td><td colspan="2" rowspan="3">пасивна</td></tr>
<tr><td colspan="2">Суб'єктивні</td><td colspan="2">Об'єктивні</td></tr>
<tr><td>середні</td><td>рефлексійні</td><td>перехідні</td><td>неперехідні</td></tr>
<tr><td>1914</td><td>„Граматика української мови“ С. Смаль-Стоцького та Ф. Ґартнера</td><td>стан</td><td colspan="3">підметний (діяльний)</td><td colspan="3">предметний (страдальний)</td></tr>
<tr><td>1915</td><td>„Practische Grammatik der ukrainischen Sprache“ В. Сімовича</td><td>—</td><td colspan="3">підметний</td><td colspan="3">предметний</td></tr>
<tr><td>1917</td><td>„Основи науки про мову українську“ І. Свєнціцького</td><td>стан</td><td>5</td><td>діяльні д.</td><td>страдальні д.</td><td>середні д.</td><td colspan="2">зворотні д.</td><td>взаємні д.</td></tr>
<tr><td>1918</td><td>„Практична граматика української мови“ В. Сімовича</td><td rowspan="6">стан</td><td rowspan="3">2</td><td colspan="3">підметний</td><td colspan="3">предметний</td></tr>
<tr><td>1919</td><td>„Граматика української мови для самонавчання“ В. Сімовича</td><td colspan="3" rowspan="2">діяльний (підметний)</td><td colspan="3" rowspan="2">страждальний (предметний)</td></tr>
<tr><td>1921</td><td>„Граматика української мови для самонавчання“ В. Сімовича</td></tr>
<tr><td>1923</td><td>„Українська граматика для самонавчання“ М. Левицького</td><td>5</td><td>діяльні д. (дієвий)</td><td>страдальний</td><td>неперехідні д. (середній)</td><td colspan="2">зворотний</td><td>обопільний</td></tr>
<tr><td>1928</td><td>„Граматика української (руської) мови“ С. Смаль-Стоцького та Ф. Ґартнера</td><td rowspan="2">2</td><td colspan="3">підметний (діяльний)</td><td colspan="3">предметний (страдальний)</td></tr>
<tr><td>1937</td><td>„Коротка граматика української літературної мови“ М. Угрин-Безгрішного та А. Лотоцького</td><td rowspan="2">стан</td><td colspan="3">прямий</td><td colspan="3">переємний</td></tr>
<tr><td>1948</td><td>„Курс сучасної української мови“ Б. Кулика</td><td>3</td><td colspan="2">перехідні д. (дійсний, або активно-перехідний)</td><td colspan="2">активно-неперехідний</td><td colspan="2">неперехідні д. (середній)</td></tr>
</table>

Продовження Таблиці 1

<table>
<tr><th>Рік</th><th>ГРАМАТИКА</th><th>Термін</th><th>К-сть станів</th><th colspan="6">СТАНИ</th></tr>
<tr><td rowspan="2">1949</td><td rowspan="2">„Дієслово“ В. Ільїна</td><td rowspan="10">стан</td><td rowspan="2">3</td><td rowspan="2">перехідні д. (активний, або дійсний)</td><td colspan="5">неперехідні д.</td></tr>
<tr><td colspan="3">пасивний</td><td colspan="2">середній</td></tr>
<tr><td>1950</td><td>„Граматика української мови“ О. Панейка</td><td rowspan="2">2</td><td colspan="3">прямий (активний)</td><td colspan="3">переємний (пасивний)</td></tr>
<tr><td>1951</td><td>„Нарис сучасної української літературної мови“ Ю. Шевельова</td><td colspan="3">активний</td><td colspan="3">пасивний</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1951</td><td rowspan="2">Курс сучасної української літературної мови / За ред. Л. Булаховського</td><td rowspan="2">6</td><td rowspan="2">перехідні д. (активний, або дійсний)</td><td colspan="5">неперехідні д.</td></tr>
<tr><td>пасивний</td><td>середній</td><td>зворотні д.</td><td>взаємні д.</td><td>активно-безоб'єктні д.</td></tr>
<tr><td>1965</td><td>„Сучасна українська літературна мова“ М. Івченка</td><td>3</td><td colspan="2">активний (дійсний)</td><td colspan="2">пасивний</td><td colspan="2">зворотно-середній</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1969</td><td rowspan="2">Сучасна українська літературна мова. Морфологія / За ред. І. Білодіда</td><td rowspan="2">2</td><td colspan="4">перехідні д.</td><td colspan="2" rowspan="2">неперехідні д.</td></tr>
<tr><td colspan="2">активний</td><td colspan="2">пасивний</td></tr>
<tr><td>1972</td><td>„Курс сучасної української літературної мови“ М. Жовтобрюха, Б. Кулика</td><td rowspan="3">3</td><td colspan="2">активний (дійсний)</td><td colspan="2">пасивний</td><td colspan="2">зворотно-середній</td></tr>
<tr><td rowspan="2">1977</td><td rowspan="2">„Дієслово“ В. Русанівського</td><td rowspan="2">стан</td><td colspan="4">перехідні д.</td><td colspan="2" rowspan="2">позастанові д. (середній)</td></tr>
<tr><td colspan="2">активний</td><td colspan="2">пасивний</td></tr>
<tr><td>1986</td><td>„Украинская грамматика“ В. Русанівського, М. Жовтобрюха та ін.</td><td>залогъ</td><td rowspan="2">2</td><td colspan="4">перехідні д.</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td>1993</td><td>„Граматика української мови: Морфологія“ О. Безпояско, К. Городенської та В. Русанівського</td><td>стан</td><td colspan="2">активний</td><td colspan="2">пасивний</td><td colspan="2">неперехідні д.</td></tr>
</table>

Закінчення Таблиці 1

<table>
<tr><th>Рік</th><th>ГРАМАТИКА</th><th>Термін</th><th>К-сть станів</th><th colspan="4">СТАНИ</th></tr>
<tr><td>1994</td><td>Сучасна українська літературна мова / За ред. М. Плющ</td><td rowspan="5"></td><td>3</td><td>активний (дійсний)</td><td colspan="2">пасивний</td><td>зворотно-середній</td></tr>
<tr><td>1997</td><td>Сучасна українська мова / За ред. О. Пономарева</td><td rowspan="3">2</td><td colspan="2">активний</td><td colspan="2">пасивний</td></tr>
<tr><td>1997</td><td>Сучасна українська літературна мова / За ред. А. Грищенка</td><td colspan="3">перехідні д.</td><td rowspan="2">неперехідні д.</td></tr>
<tr><td>2004</td><td>„Теоретична морфологія української мови“ І. Вихованця та К. Городенської</td><td>активний</td><td colspan="2">пасивний</td></tr>
<tr><td>2005</td><td>„Граматика української мови“ М. Плющ</td><td>3</td><td>активний (дійсний)</td><td colspan="2">пасивний</td><td>зворотно-середній</td></tr>
</table>

1893 р. („Руска граматика“ С. Смаль-Стоцького та Ф. Ґартнера), як уважає Ф. Медведєв [Медведєв 1955, 207] (див. *Табл. 2*).

Дефініції конкретних граматичних понять, класифікація мовного матеріалу М. Смотрицького ґрунтуються на європейській лінґвістичній теорії XVI—XVII ст., оскільки „залежність характеристики української літературної мови від греко-латинського канону граматичної правильності ілюстрували дотримані конструктивні ознаки попереднього граматичного опису — частини граматик і система частин мови, які в найзагальніших рисах моделювали напрями подальшого розвитку граматичної абстракції щодо української мови, та подальша видова спеціалізація граматичної характеристики, яка відображала вже ідіоетнічну сутність української літературної мови“ [Мацюк 2001, 102]. Проте вчений удосконалив тогочасну слов'янську лінґвістичну термінологію і створив нові терміни, з допомогою яких можна було адекватно засвоїти або описати мовну систему [Німчук 1985, 144—145].

Своєрідність двох рукописів „Грамматыки словенскаи...“ (1643, 1645) І. Ужевича полягає не тільки в тому, що вони створені, як пише В. Німчук, „міжнародною мовою Європи старої доби“ [Там само, 155], а й у тому, що автор фактично охарактеризував систему української мови XVII ст. Зазначимо, що „текстові пояснення в обох автографах І. Ужевича написані латинською мовою, а мова — об'єкт описання, тобто парадигми відмін і дієвідмін, ілюстративний матеріал у тексті у вигляді окремих літер, складів, слів, словосполучень і речень,— ця частина написана кирилицею“ [Білодід, Кудрицький 1970, XIV]. Учений не оминув увагою і дієслова (розділ закінчується параграфом „De Genere Verborum“ („Про стани дієслів“). У Паризькому та в Аррарському рукописах дослідник виділив лише чотири стани [Уж. Гр. 1643, 44б; Уж. Гр. 1645, 71—71б]:

1) **activum** (*активний*) **ваблю**;
2) **passivum** (*пасивний*) **ваблюсѧ**;
3) **neutrum** (*середній*) **достигаю**;
4) **deponens** (*відкладний*) **бѣгꙋ**.

У перекладі Паризького рукопису „**Грамматыки**“ зазначено, що „різниця між пасивним [станом] і відкладним полягає в тому, що [...] з відкладного не можна утворити активного стану, як-от: **дивꙋюсѧ**“ [Кудрицький 1970, 44]. У розділі „Verborum Syntaxis“ („Синтаксис дієслів“) І. Ужевич зосередився на перехідних дієсловах, використавши термін ***verbum activum***: „більшість активних дієслів сполучається із знахідним відмінком [іменників], як-от: **забилъ звѣра стрелець**. Окрім цього, більша частина активних дієслів уживається з родовим відмінком частинним [...] наприклад: **дай ми хлѣба** (*дай мені хліба*)“ [Кудрицький 1970, 52].

Отже, у термінах та наукових дефініціях станів в українських граматиках XVI—XVII ст., як зазначає Н. Москаленко, помітний значний вплив грецьких і латинських граматик [Москаленко 1959, 135—136].

М. Ломоносов у „Российской грамматике“ 1755 р., орієнтуючись на **Грамматікꙋ**“ М. Смотрицького, започаткував систему шести станів. Дослідник наголосив на зв'язку різних форм стану зі значенням дієслів, а серед „залогів“ вирізнив:

1) ***действительный*** (означає дію, яка переходить від однієї речі до іншої): *мою*;

2) ***страдательный*** (пасивний дієприкметник + дієслово esmь або бываю; означає „страдание происшедшее“): *Богъ есть прославляемъ;*

Таблиця 2

Терміни на позначення перехідних та неперехідних дієслів (XVII — перша половина XX ст.)

РІК	*ТЕРМІНИ*		*МОВОЗНАВЦІ*
1619	прєходительный	самостоѧтелный	**М. Смотрицький**
1645	activum	neutrum	**І. Ужевич**
1772—1778	глагол владѣющій падежемъ нѣкіимъ	(глагол) невладѣующій (падежемъ), кромѣ именителнаго	**А. Коцак**
1823	—	—	**І. Могильницький**
1851	переходительни (дѣйствительни)	непереходительни (средни)	**І. Жуківський**
1864	перехôднû (transitiva)	неперехôднû (intransitiva), або середнû (neutra)	**М. Осадца**
1865	перехôднû (дѣятельнû)	неперехôднû (середнû)	**Г. Шашкевич**
1865	перехôднû	неперехôднû	**П. Дячан**
1873			**О. Партицький**
1874	объективные (transitiva)	субъективные (intransitiva)	**О.Потебня**
1889	перехфдны (transitiva)	неперехôднû (intransitiva)	**О. Огоновський**
1893	перехідні	неперехідні	**С. Смаль-Стоцький, Ф. Ґартнер**
1907			**Є. Тимченко**
1917			**І. Свєнціцький**
1915	перехідні (transitiv)	неперехідні (intransitiv)	**В. Сімович**
1919	перехідні	неперехідні	**В. Сімович**
1923	діяльні		**М. Левицький**
1931	перехідні		**О. Синявський**
1937			**М. Угрин-Безгрішний, А. Лотоцький**
1948			**Б. Кулик**
1949			**В. Ільїн**
1951	перехідні (транзитивні)		**Ю. Шевельов**

3) ***возвратный*** (дієслово ***действительного*** стану + постфікс ***-ся (-съ)***; означає дію, яка переходить на її виконавця): *моюсь*;

4) ***взаимный*** (дієслово ***действительного*** або ***среднего*** станів + постфікс ***-ся (-съ)***; означає взаємодію двох осіб або речей): *борюсь*;

5) ***средний*** (дієслово ***действительного*** стану; означає дію, яка від однієї речі до іншої не переходить): *сплю*;

6) ***общий*** (дієслово на ***-ся (-съ)***; означає ***действительный*** + ***средний*** стани): *боюсь* [Ломоносов 1952, VII, 481—482].

Учений зазначив, що „будь-яке дієслово дійсного стану потребує знахідного відмінка. Коли ж перед ним стоїть заперечна частка ***не***, знахідний відмінок переходить у родовий. Часто дійсні дієслова потребують родового відмінка і тоді, коли їх дія переходить не на всю річ, а на якусь її частину (*дай воды*)" [Там само, 560—561]. Отже, у „Граматтике" М. Ломоносов розглянув та проаналізував синтаксичні особливості перехідних дієслів.

Заслуговує на увагу праця дослідника А. Коцака „**Грамматика руская**" (1772—1778), у якій автор дещо відійшов від традицій попередніх граматик. Зокрема, на позначення стану він увів термін гласъ [Коц. Гр., 154] (хоч у наступному варіанті граматики подав **залогъ** [Коц. Шк. Гр., 255]. Як і І. Ужевич, А. Коцак у цій „**Грамматицѣ**" виділив чотири стани дієслів, застосувавши, окрім термінології попередників, і власну:

1) **дѣйствителный** (*Петръ любитъ, учитъ, слыши(т)*;

2) **терпѣлѣвный** (*Петръ хвалитъся о(т) Павла*);

3) **нисякый** (*пляшу, молчу, погибаю, скачу, царствую*);

4) **отлагателный** (*радуюся, сумнюся, умиляюся, стыжуся*) [Коц. Гр., 154—155]. Згодом автор повернувся до поділу на стани, започаткованого у граматиках XVI — першої половини XVII ст. [Коц. Шк. Гр., 256].

Учений не вживав терміна „перехідне дієслово", однак серед різновидів особових дієслів вирізнив ***глагол владѣющій падежемъ нѣкіимъ*** (*люблю б(о)га, вижду Петра*) та (***глагол***) ***невладѣующій (падежемъ), кромѣ именителнаго*** (*сижу, живу, умираю, трепещу*) [Коц. Гр., 153], тобто звернув увагу на здатність дієслова керувати відповідним відмінком.

Подальші дослідження граматичної будови української мови здебільшого зосереджені на території Західної України, оскільки у 20-ті роки XIX ст., як зазначив В. Русанівський, галицька інтеліґенція усвідомила „єдність української мови наддніпрянської з наддністрянською, необхідність її вивчення й розбудови, впровадження в освіту й науку" [Русанівський 2001, 225]; як наслідок — заснування великої кількости шкіл із народною мовою викладання. Тогочасні граматики — це підручники для середніх та народних шкіл або ж посібники для самостійного вивчення мови. На відміну від О. Павловського („**Грамматика малороссійскаго нарѣчія**" (1818), який категорії стану взагалі не розглядав [Павл. Гр., 11], учені цього періоду досліджували перехідність/неперехідність дієслів. Зокрема, І. Могильницький у „**Грамматыцѣ ꙗзыка Славено-рꙋскогѡ**" (1823) подав п'ять „залогів" дієслова, використавши термінологію М. Смотрицького та М. Ломоносова:

1) **дѣйствителный** (означає дію, яка переходить від одної речі до іншої): *колишу, рубаю*;

2) **страдателный** (означає **терпѣніє або перемѣнꙋ, якои рѣчь една от другои дознає**): *есмъ битый, бываю хваленый*;

3) **средный** (означає дію, яка не переходить від одної речі до іншої): *стою, плачу, сѣжу*;

4) **возвратный** (означає **дѣйствіє** або **страданіє**, обернене на самого себе): *мыю ся, чешу ся, мучу ся*;

5) **взаимный** (означає взаємодію двох речей): *Борю ся съ Павломъ* [Мог. Гр., 133—134]. Важливо, що І. Могильницький у межах **дѣйствителного** стану розглянув перехідність дієслів.

У граматиках першої половини XIX ст. дослідники почали вирізняти два стани — І. Вагилевич у „Grammatyce języka małoruskiego w Galicii" (1845) виділив „залоги" ***czynne*** (**дѣйствителныє**) та ***nijakie*** (**средніє**) [Ваг. Гр., 71]. Уперше здійснено поділ на три стани, зокрема М. Лучкай у праці „Grammatica Slavo-Ruthena" (1830) виокремив дієслова ***activa*** (**веду, везу, мыю**), ***passiva*** (**ведом єсмь, ведуся, везом єсмь, везуся**) і ***neutra*** (**стою, сплю**) [Луч. Гр., 76]. До поділу на п'ять станів знову повернулися Й. Левицький у праці „Grammatik der Ruthenischen oder klien russischen Sprache in Galizien" (1834) [Лев. Гр., 100—101] та Т. Глинський у „Граматицѣ малій руского языка для школъ парафіалныхъ в Галыцирѣ" (1845) [Глин. Гр., 101—102] (див. *Табл. 1*), а Я. Головацький у „Грамматицѣ руского языка" (1849), виокремивши шість „залогів", зауважив, що головних є тільки два — **дѣйствителный** та **середній** [Гол. Гр., 129]. Два стани дієслів мовознавці виділили остаточно тільки у другій половині XIX ст.

Попри різні підходи до класифікації, дослідники все ж таки не відокремлювали поняття перехідности/неперехідности від стану. Й. Лозинський у вступних заувагах про дієслово у праці „Grammatyka języka ruskiego (małoruskiego)" (1846) розрізнив „słowa czasowe... ***czynne*** і ***nijakie***" (виділення наше.— *О. Р.*) [Лоз. Гр., 83], відповідно до яких виділив:

1) ***czynne*** (**хлоп бїє пса**);
2) ***bierne*** (**я битый**);
3) ***zwrotne*** (**сын вчится, дѣвча гріє ся, мыюся, чешуся**);
4) ***nijakie***, або ***nieprzechodne*** (**брат спит, сѣдит, вода тече**);
5) ***zaimkowe*** (**боюся, дивлюся, смѣюся**) [Лоз. Гр., 84].

Тому вважаємо, що Й. Лозинський, подібно до своїх попередників, виокремив у „Grammatyce" саме п'ять станів, а не два („***діяльний***" і „***страдальний***"), як зазначив М. Возняк у праці „Галицькі граматики української мови першої половини XIX ст." [Возняк 1911, 128—130].

І. Жуківський у рукописній „Грамматицѣ Руского Языка для училищь народныхъ" (1851) також ототожнив категорії стану і перехідности: „глаголы **переходительни** (**дѣйствительни**), **возворотни**, **непереходительни** (**середни**)" (виділення наше.— *О. Р.*). Дослідник вирізнив два стани:

1) **дѣйствительный смыслъ**;
2) **сноситєльный** (**страдательный**) **смыслъ** [Жук. Гр., 96—97].

М. Осадца у „Граматицѣ руского языка" (1864) теж виокремив два основні стани (роды):

1) **дѣйствительный** (genus activum);
2) **страдательный** (genus passivum).

В окремі групи дослідник виділив дієслова **возворотнїи**, **общїи** (**мѣстоименнїи**), **взаимнїи**. М. Осадца пов'язав поділ на стани з перехідністю/неперехідністю дії і вжив терміни **переходнû** (*transitiva*) та **непереходнû** (*intransitiva*), або **середнû** (*neutra*) дієслова [Ос. Гр., 87].

Г. Шашкевич у праці „Мала грамматика языка рускогo“ (1865), крім двох основних **залогôвъ** (**дѣятельный** і **страдательный** [Шашк. Гр., 108], розрізнив ще й інші стани: дієслова **переходно-возворотны** (*мыюся, убралася*), **взаимно-возворотнû** (*дѣлитися, сваритися*), **первотно-возворотнû** (*боятися, надѣятися*) [Там само, 102—104]. Дослідник також пов'язав категорію стану з перехідністю/неперехідністю, оскільки **дѣятельнû** дієслова назвав ще **переходними**, а **середнû** — **непереходними**.

Автори граматик часто не розрізняли понять „стан“ і „перехідність“, виділяючи перехідні та неперехідні дієслова в межах категорії стану або навпаки; інколи дослідники не розмежовували цих категорій. Зокрема, П. Дячан у „Методичній граматицѣ языка мало-руского“ (1865) та О. Партицький у всіх виданнях „Граматики руского языка“ виділили серед **переходныхъ** дієслів два стани — **дѣятельный** (**дѣяльный**) і **страдальный** [Дяч. Гр., 69—70; Парт. Гр. 1873, 59; Парт. Гр. 1880, 63; Парт. Гр. 1883, 58; Парт. Гр. 1885, 60; Парт. Гр. 1889, 60], а О. Огоновський („Граматика руского языка для школъ середнихъ“, 1889) у ***дѣяльному родѣ*** (genus activum) виділив, як і М. Осадца, дієслова ***переходнû*** (transitiva) та ***непереходнû*** (intransitiva) (*Наймитъ бє собаку — Дитина спитъ*) [Огон. Гр., 127].

О. Потебня у праці „Из записок по русской грамматике“ (1874) чітко окреслив відмінність між перехідними та неперехідними дієсловами за синтаксичною ознакою і, відповідно, визначив відмінність між двома станами: „За обов'язкової наявности/відсутности об'єкта дієслова поділяються на ***об'єктні*** (*transitiva*) і ***суб'єктні*** (*intransitiva*), у яких дія визначена тільки своїм висхідним пунктом, тобто суб'єктом. Ті з об'єктних дієслів, які потребують прямого додатка (знахідного відмінка без прийменника), називаються дійсними; всі інші поєднуються в одну групу із суб'єктними і називаються середніми“ (виділення наше.— *О. Р.*) [Пот. ЗРГ, IV, 249].

Російський мовознавець К. Аксаков („Сочиненія филологическія“, 1875) протиставив дієслова без ***-ся*** дієсловам зворотним (із ***-ся***). У межах дієслів без ***-ся*** К. Аксаков, як і О. Потебня, виділив два стани:

1) ***дѣйствительный***;

2) ***средний*** [Аксаков 1875, II, 546—556]. Учений наголосив, що між дійсним і середнім станами формальна різниця зводиться до можливости керувати знахідним відмінком чи до браку такої можливости.

Отже, наступники М. Смотрицького зводили поділ на стани здебільшого до розрізнення перехідних і неперехідних дієслів, фактично ототожнюючи поняття стану і перехідности.

Нові терміни і дещо інше тлумачення поняття стану запропонували в „Рускій граматиці“ (1893) С. Смаль-Стоцький та Ф. Ґартнер. Уперше в українському мовознавстві вчені використали термін „стан“, виділивши:

1) ***„стан підметний*** (хтось сам, як предмет, виконує чинність, означену дієсловом); напр., *б'ю тебе, мене пізнали*;

2) ***стан предметний***, який виражається через сполучення дієслова зі зворотним займенником ***ся*** (*євангеліє читає ся*)“ [См.-Ст., Ґарт. Гр. 1893, 134—135]. Зауважимо, що в третьому і четвертому виданнях „Граматики“ (1914, 1928) мовознавці поряд із власними подали відомі вже терміни (***підметний*** (***діяльний***) і ***предметний*** (***страдальний***)) та інше тлумачення „предметного“ стану: „якась особа або річ підлягає (як пред-

мет) дійству (*будеш битий, я був пізнаний*)" [См.-Ст., Ґарт. Гр. 1914, 91; См.-Ст., Ґарт. Гр. 1928, 95].

До кінця XIX ст. учені досліджували перехідні дієслова, не зважаючи на об'єкт дії, виражений іменником (займенником) у знахідному відмінкові. Після О. Потебні тільки С. Смаль-Стоцький та Ф. Ґартнер трактували поняття перехідности/неперехідности як здатність дієслова керувати відповідним відмінком: „Дієслова, що домагаються предмету в 4-ім відмінку (З. в.) (наколи реченє (гадка) не є заперечене), називаємо ***перехідними***" (виділення наше.— ***О. Р.***) [См.-Ст., Ґарт. Гр. 1893, 135]. Учені визначили, що у знахідному відмінкові може бути:

1) „звичайно предмет (предмет при дієсловах перехідних), напр.: *Мати годує, миє, чеше дитину*;

2) т. зв. внутрішний предмет, як *ніч ночувати, гадку думати*" [Там само, 147].

Дослідники також звернули увагу на вживання родового відмінка. „Відмінок 2-ий пайковий (Р. в.) стає ся підметом або предметом, коли опустити ім'я, до котрого він властиво є придатком прикметниковим, напр.: *Покушати борщу (трохи, одну ложку); принести води (коновку)*. Другий відмінок (пайковий) стоїть замість предметового 4-ого відмінка в реченях (гадках) перечних. Напр., *Чую слова, а не розумію смислу*" [Там само, 145—146]. У четвертому виданні автори „Граматики" зазначили, що „деколи стоїть на тім місці також 4-ий відмінок, н. пр.: *Не покриють Україну червоні жупани. Серед пилипівки скрипку не можна навіть зачепити*" (підкреслення наше.— ***О. Р.***) [См.-Ст., Ґарт. Гр. 1928, 136]. Автори „Граматики" чітко визначили та охарактеризували поняття перехідности окремо від стану (але тільки з погляду синтаксису), однак не уточнили, які саме дієслова слід зараховувати до неперехідних.

Упродовж другої половини XIX ст. у граматиках виокремлювали два головні стани — активний (*діяльний, дѣйствительний, підметний*) та пасивний (*страдальний, сносительний, предметний*), тісно пов'язуючи цю категорію з перехідністю дієслів. Терміни, зокрема на позначення назви станів, „лише в другій половині XIX століття [...] починають фонетично оформлюватися за нормами української мови та творитися за законами українського словотвору" [Москаленко 1959, 140]. Такі нововведення зумовили відхід від традиції вживати малозрозумілі терміни (кальковані з латинських та грецьких граматик), а також сформували інший підхід до вивчення відповідних граматичних явищ (саме це спостерігаємо в „Рускій граматиці" С. Смаль-Стоцького та Ф. Ґартнера).

У першій половині XX ст. сформувалися три основні класифікації станів:

1) поділ на два стани (А. Лотоцький, О. Панейко, В. Сімович, Є. Тимченко, М. Угрин-Безгрішний);

2) поділ на три стани (В. Ільїн, Б. Кулик);

3) поділ на п'ять станів (М. Левицький, І. Свєнціцький).

Є. Тимченко в „Українській граматиці" (1907) вперше в українському мовознавстві використав латинські назви двох основних станів та вжив власний термін на їх позначення — ***активна*** і ***пасивна*** (***чинність***) [Тимч. Гр., I, 14], незважаючи на те, що від кінця XIX ст. у лінґвістиці закріпився термін „стан". Варте уваги й те, що активні дієслова дослідник поділив на ***суб'єктивні*** та ***об'єктивні***. У кожній із груп виокремлено по

два типи дієслів: до перших Є. Тимченко зарахував ***середні*** та ***рефлексійні***, а серед останніх виділив ***перехідні*** й ***неперехідні*** [Тимч. Гр., І, 14—15], тим самим ускладнивши класифікацію та позбавивши її стрункости поділу.

В. Сімович виокремив два стани — ***предметний*** і ***підметний*** („Practische Grammatik der ukrainischen Sprache für den Selbstunterricht" (1915), „Практична граматика української мови" (1918) [Сім. Гр. 1915, 131—132; Сім. Гр. 1918, 192]. У двох виданнях „Граматики української мови. Для самонавчання та в допомогу шкільній науці" (1919, 1921) мовознавець подав інші назви — ***діяльний*** і ***страждальний*** (зазначивши, що є ще терміни ***предметний*** і ***підметний***) [Сім. Гр. 1919, 253; Сім. Гр. 1921, 253]. На думку О. Горбача, це зумовлено тим, що В. Сімович орієнтувався на різні джерела — спершу на „новотвори" С. Смаль-Стоцького, а згодом — на наддніпрянські граматики [Горбач 2005, І, 446]. Зауважмо, що в усіх виданнях „Граматики" автор чітко виділив та подав значення термінів ***перехідні*** і ***неперехідні*** дієслова, розглянувши ***зворотні*** дієслова як перехідні. В. Сімович зазначив, що „1. Такі дієслова, як ось, н. пр.: *бю (собаку), миєш (руки), читає (книжку)*... показують, що дійство від одного предмету переходить на другий, то й через те такі дієслова називають ся ***перехідні***. 2. Але ж є й дієслова, що їх дійство на другі предмети не переходить, а обмежується ся тільки на тому, хто його робить, н. пр.: *гуляю, кричиш, ходить*... Це дієслова ***неперехідні***" [Сім. Гр. 1919, 241]. На позначення неперехідних дієслів, які без постфікса ***-ся*** не вживаються, В. Сімович, орієнтуючись на „Граматику" М. Осадци, запропонував термін ***займенникові*** (***загальні***) (*боятися, сміятися*). В окрему групу мовознавець виділив також і дієслова, що означають взаємну дію, назвавши їх ***обопільними*** (*сваритися, зустрінутися*).

На початку XX ст. О. Шахматов у праці „Введение в курс истории русского языка" (1916) диференціював поняття перехідности та стану: „Окрім значень виду та стану, необхідно мати на увазі й деякі інші граматичні значення, які деякою мірою є незалежними [...] Дієслова можуть мати або перехідне, або неперехідне значення" [Шахматов 1952, 211].

І. Свєнціцький у праці „Основи науки про мову українську" (1917) хоч і використав термін ***перехідні дієслова***, проте вважав, що „загальновживаний поділ дієслів на: особові, неособові, взаємні, зворотні, (не)перехідні, середні, діяльні, страждальні і т. п. не має нічого спільного з граматичною наукою" [Свєнц. Осн., 41], тобто, на нашу думку, пов'язував такий поділ суто із семантикою дієслів.

Російський мовознавець Д. Овсянико-Куликовський 1919 р. опублікував працю „Синтаксис русского языка", у якій розглянув категорію стану на межі граматики і лексикології. Ґрунтуючись на граматичних концепціях О. Потебні, дослідник виділив два різновиди дієслів дійсного стану:

1. ***перехідні*** дієслова:

— ***перехідні у вузькому значенні*** (зі знахідним відмінком об'єкта);

— ***перехідні у широкому значенні*** (дієслова означають дію, що переходить на інший предмет, назва якого виконує в реченні функцію непрямого додатка у формі будь-якого непрямого відмінка).

2. ***неперехідні*** дієслова:

— неперехідні, які можуть бути і перехідними (*красно говоритъ*);

— неперехідні з постфіксом *-ся*, які без нього не вживаються (*скитаться, бояться, сниться*);

— неперехідні з постфіксом *-ся* (*молиться, рыться, копаться*); відповідні дієслова без *-ся* — перехідні (*рыть, копать*);

— зворотні (*мыться, чесаться, купаться, обуваться*);

— взаємні (*драться, бороться*);

— ті ж дієслова (взаємні) — *ругаться, драться, сражаться*, тільки без вказівки на взаємність (*нельзя ругаться*);

— неперехідні без *-ся* (*спать, лежать, жить, ходить*) [Овсянико-Куликовскій 1919, 127—130].

На думку Д. Овсянико-Куликовського, неперехідність дієслів виявляється по-різному: деякі з них перебувають на межі перехідности і неперехідности. Це залежить як від формального показника — постфікса *-ся*, так і від лексичного значення дієслова.

М. Левицький в „Українській граматиці для самонавчання" (1923) серед п'яти станів виділив „***дієслова діяльні***, або дієвого стану" та „***неперехідні***, або середнього стану" [Левиц. Гр., 101—103]. Класифікацію станів мовознавець здійснив за семантичною ознакою дієслів (переходить/не переходить дія „на другу особу чи річ").

Уперше потребу диференціювати поняття „перехідність/неперехідність" і „стан" теоретично обґрунтував С. Карцевський у праці „Système du verbe russe" (1927). За словами мовознавця, автори граматик не брали до уваги систем співвідношень, які стосувалися граматичної взаємозв'язаности елементів: ***S*** (суб'єкт) — ***V*** (дієслово) — ***O*** (об'єкт). Перша система охоплювала відношення „дієслово — об'єкт" (***V*** — ***O***), друга — „суб'єкт — дієслово" (***S*** — ***V***) [цит. за: Исаченко 1960, II, 348]. С. Карцевський уважав поняття стану зайвим і взагалі його не вживав. Дослідник розрізняв три системи співвідношень:

а) перехідність і неперехідність;

б) особовість і неособовість;

в) актив і пасив.

Лише систему співвідношень „актив/пасив" можна визначити як стан. У зв'язку з тим, як зауважує В. Мозгунов, перехідність/неперехідність С. Карцевський розглянув в окремому розділі „Транзитивність" [Мозгунов 1996, 111].

1928 р. Є. Тимченко у праці „Акузатив в українській мові" детально описав співвідношення „дієслово — об'єкт дії", зокрема, досить вичерпно проаналізував можливості вживання знахідного відмінка, наголосивши, що „сенс зв'язку дієслова з акузативом йменя означується почасти сенсом йменя, що в складі сполучення, почасти категорією дієслова, при тім станове значіння дієслова власне і означується його зв'язком з акузативом" [Тимченко 1928, 1]. Є. Тимченко вказував на те, що стан дієслова передбачає наявність/відсутність об'єкта дії і що потрібно розрізняти „акузатив ідеального, або гаданого" та „акузатив реального об'єкту" [Там само, 7]. Мовознавець попередньо досліджував функції генетива (зокрема при дієсловах), уживання якого вважав однією з центральних проблем синтаксису; він детально охарактеризував особливості поєднання дієслів із „родовим частковим" відмінком, що зумовлено чи не зумовлено їх лексичним значенням. Також Є. Тимченко розглянув випадки, коли форми родового відмінка витісняють форми знахідного, але зберігають його

функцію [Тимченко 1913, 248—249], до того ж ця заміна в українській мові відмінна від заміни в російській. Саме в українській мові виникає своєрідна „конкуренція" між родовим та знахідним відмінками.

О. Синявський у праці „Норми української літературної мови" (1931) теж звернув увагу на вживання акузатива. На думку мовознавця, „визначити, які саме дієслова перехідні, себто з знахідним відмінком без прийменника додаткового іменника, звичайно, не можна [...] в окремих випадках бувають і хисткі конструкції, коли при дієслові, крім знахідного відмінку додаткового іменника, бувають і інші конструкції. Напр., при *зрадити* завсігди знахідний (кого? що?), при *порадити* і „кого чим" і „кому що"..." [Норми УЛМ, 252]. Дослідник хоч і говорив про перехідні дієслова, але тільки в межах сполучуваности/несполучуваности з відповідним відмінком іменника (займенника).

У „Короткій граматиці української літературної мови" (1937) М. Угрин-Безгрішний та А. Лотоцький розрізнили ***прямий*** і ***переємний*** стани, навівши окремо дефініції перехідних і неперехідних дієслів; до речі, серед неперехідних дієслів вони розглянули також зворотні. „Бачимо, що в тих дієсловах (*миється, чешеться, вчиться*) дія не переходить на іншу особу, тільки звертається до тої особи, що виконує цю дію. Такі дієслова називаємо зворотні. Їх легко пізнати, бо вони мають при собі займенник зворотний ***ся***. Між зворотними дієсловами є такі, що коли від них одняти ***ся***, стають перехідними: *мию, чешу*; а є й такі, що не можуть обійтися без зворотного займенника ***ся*** (*боюся, надіюся*)" [Угр.-Безгр., Лот. Гр., 41—42]. Учені брали до уваги і семантику дієслова, і формальний показник неперехідности — постфікс ***-ся***, розмежовуючи поняття перехідности/неперехідности і стану. Водночас В. Виноградов зауважив, що „питання про перехідні і неперехідні значення, що проникають у глибину семантичної і граматичної системи дієслів, не може бути вичерпане тільки морфологічними засобами, тим паче лише однією категорією стану; воно виходить далеко за межі вивчення суто граматичних відношень між суб'єктом і об'єктом дії" [Виноградов 1938, 2, 494], тим визначивши дієслівну перехідність як міжрівневу категорію.

У праці „Дієслово" (1949) В. Ільїн, поділивши дієслова на перехідні та неперехідні, виділив відповідні стани: „Усі дієслова за характером зв'язку означуваної ними дії або стану з суб'єктом або її об'єктом поділяються на ***перехідні*** і ***неперехідні***" [Ільїн 1949, 4]. На його думку, перехідні дієслова — це група слів активного, або дійсного, стану. До неперехідних мовознавець зарахував дієслова пасивного та середнього станів і вважав, що „багато дієслів з афіксом ***-ся***, за їх значенням, становлять кілька окремих груп: зворотні (*одягатися*), взаємні (*зустрічатися*) і дієслова на означення дії, що поширюється на певні об'єкти, які звичайно не називаються (*собака кусається*)" [Там само, 7]. На відміну від попередніх граматик, В. Ільїн досить детально описав втрату перехідности в межах семантики одного дієслова. Цю особливість виділив також О. Панейко у „Граматиці української мови" (1950): „Буває й таке, що те саме дієслово можна вживати і в перехідному, і в неперехідному значенні. Порівняймо: *Він співає пісню* (перехідне) і *Він гарно співає* (неперехідне)" [Пан. Гр., 117]. Окремо мовознавець зазначив про особливість зворотних дієслів: „Це, властиво, перехідні дієслова, тільки що виконавець дії і той, на кого дія переходить, завжди той самий предмет" [Там само, 121], виділяючи при цьому тільки ***прямий*** (***активний***) та ***переємний*** (***пасивний***) стани.

До вивчення перехідности/неперехідности на рівні синтаксису звернувся Ю. Шевельов, який зазначив, що „найтиповіше і одне з найсильніших керувань дієслова — це керування З. в., коли цей останній виконує функцію об'єкта при ***перехідних*** (*транзитивних*) дієсловах — себто позначає той предмет, на який переходить дія. У певних випадках об'єкт замість знахідного відмінка ставиться в родовий — тоді, коли:

1) дія охоплює предмет тільки частково;

2) дія на своєму шляху до предмета зустрічає перешкоди" [Нарис СУЛМ, 166—167].

У лінґвістичних працях другої половини XX — початку XXI ст. існують два типи класифікацій станів:

1. Поділ на три стани — ***активний, пасивний*** та ***зворотно-середній***, або ***середній***: М. Жовтобрюх [Курс СУЛМ 1972, І, 332], М. Івченко [СУЛМ 1965, 307—308], Б. Кулик [Курс СУЛМ 1948, 173], В. Русанівський [Русанівський 1977, 101], М. Плющ [СУЛМ 1994, 269—270; Пл. Гр., І, 231] та ін.

2. Поділ на два стани — ***активний*** та ***пасивний***: В. Русанівський, [Рус. 1969, II, 399; Рус. 1986, 104—105; Рус. 1993, 236], Л. Мацько й А. Грищенко [СУЛМ 1997, 415—417], Н. Марчук [СУМ 1997, 175], К. Городенська [ТМ, 243] та ін. Дослідники намагалися не тільки виділити та охарактеризувати стани, а й визначити перехідність/неперехідність як міжрівневу дієслівну категорію.

Тільки В. Ільїн, змінивши свою попередню концепцію, серед перехідних та неперехідних дієслів виокремив шість станів, а саме: „активний, або дійсний", „пасивний", „середній", „зворотний", „взаємний", „активнобезоб'єктний" [Курс СУЛМ 1951, І, 322—324].

Отже, автори граматик XVI — початку XXI ст. по-різному визначали категорію стану і пропонували власні класифікації. Це пов'язано насамперед із вибором різних критеріїв поділу на стани — морфологічний, синтаксичний, лексико-синтаксичний, семантичний, словотвірний. Якщо ж стани класифіковано за одним критерієм, то інші, на жаль, не взято до уваги.

2. Сучасні концепції статусу категорії перехідности/неперехідности дієслова.

У сучасних лінґвістичних дослідженнях існує кілька поглядів на категорію перехідности/неперехідности, оскільки автори граматик української мови неоднозначно, а іноді суперечливо визначають її статус.

Існує чотири основні концепції трактування категорії перехідности/неперехідности, зокрема:

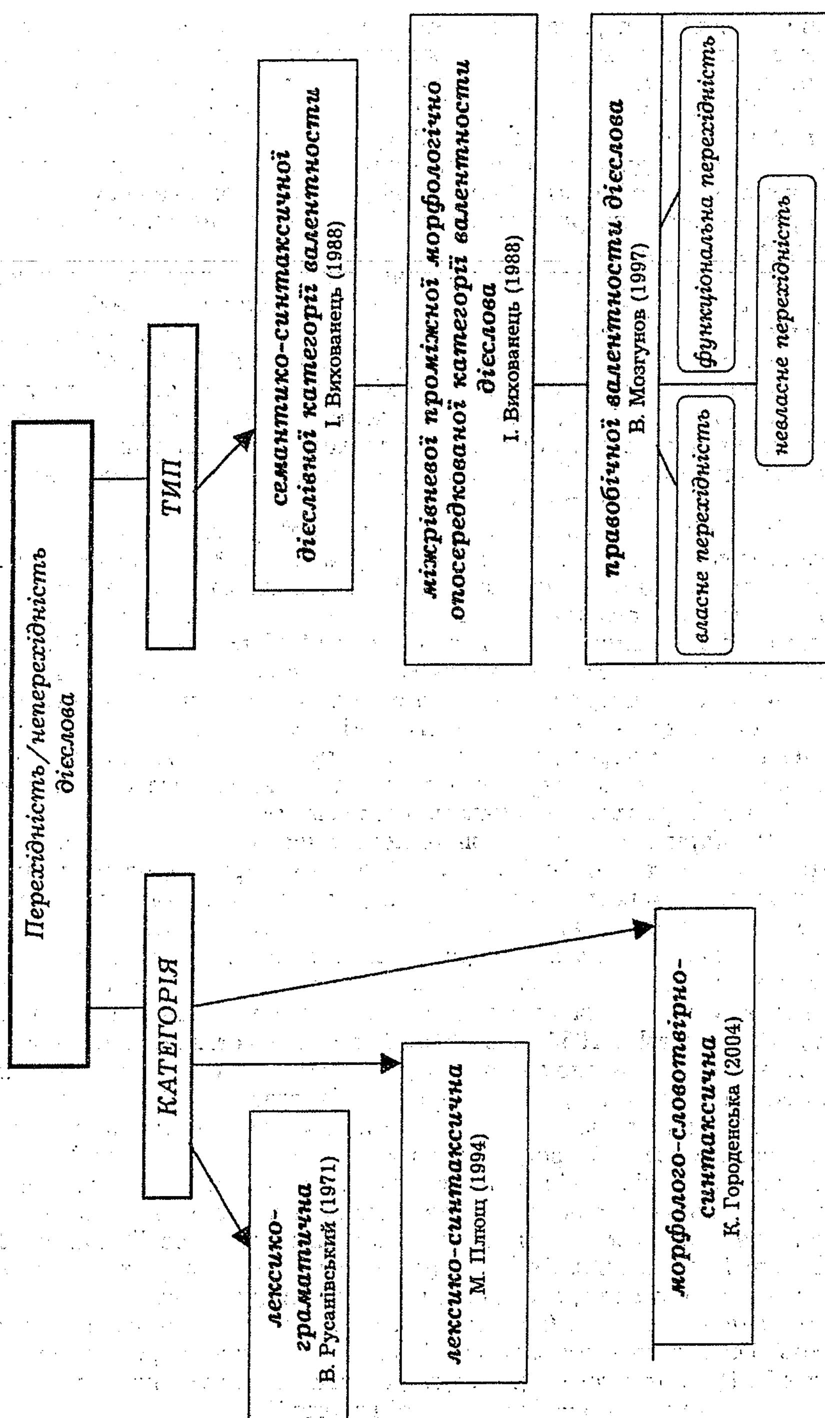
— лексико-граматична категорія (Н. Марчук, В. Русанівський);

— лексико-синтаксична категорія (А. Грищенко, А. Мацько, М. Плющ);

— морфолого-словотвірно-синтаксична категорія (К. Городенська);

— вияв (компонент, тип) дієслівної категорії валентности (І. Вихованець, А. Загнітко, В. Мозгунов) (див. *Схему*).

2.1. Суть перехідности/неперехідности як ***лексико-граматичної категорії*** викладено у працях В. Русанівського, який окреслив як домінантну не тільки семантику дієслів, а й формальні та етимологічні показники. У праці „Структура українського дієслова" (1971) дослідник подав розгорнуту дефініцію цієї дієслівної властивости, зазначивши, що „кате-


Схема
Сучасні концепції статусу перехідності/неперехідності у працях українських мовознавців
Перехідність/неперехідність дієслова
ТИП
КАТЕГОРІЯ
семантико-синтаксичної дієслівної категорії валентності
І. Вихованець (1988)
міжрівневої проміжної морфологічно опосередкованої категорії валентності дієслова
І. Вихованець (1988)
правобічної валентності дієслова
В. Мозгунов (1997)
власне перехідність
функціональна перехідність
невласне перехідність
лексико-граматична
В. Русанівський (1971)
лексико-синтаксична
М. Плющ (1994)
морфолого-словотвірно-синтаксична
К. Городенська (2004)

горія перехідності/неперехідності випливає із семантики дієслова; вона виявляється в здатності лексеми виражати ознаку або самостійно, або в безприйменниковому поєднанні з іменниками, що мають форму знахідного відмінка. Усі без винятку дієслова поділяються на перехідні і неперехідні" [Русанівський 1971, 210—211]. Хоча він і наголосив на тому, що категорію перехідности/неперехідности не можна вважати морфологічною (адже сталі морфологічні ознаки відсутні), однак зазначив, що її потрібно розглядати і на рівні морфології, бо вона характерна для морфологічного класу — дієслів.

Згодом В. Русанівський указав, що в сучасних слов'янських мовах, зокрема і в українській, протиставлення дієслів за перехідністю/неперехідністю здійснюється насамперед „на основі їх семантики і дістає формальне вираження в синтаксисі" [Русанівський 1978, 275].

Мовознавець уважав, що перехідні дієслова мають процесуальне значення. Вони відображають тісну взаємозалежність лексико-семантичних і синтаксичних явищ. „Утрата перехідності (синтаксична властивість) супроводжується ослабленням процесуальності (лексико-семантична властивість)" [Русанівський 1971, 211].

Натомість в „Украинской грамматике" (1986) та „Граматиці української мови: Морфологія" (1993) В. Русанівський уже применшив важливість лексичного значення дієслів, зазначивши, що „за семантичними ознаками дієслова поділяються на перехідні і неперехідні менш чіткіше, ніж за формальними та етимологічними" [Русанівський 1986, 101; Русанівський 1993, 234]. Формальними показниками він назвав постфікс *-ся* і суфікси неперехідности (*-і-*, *-іша-*, частково — тільки в дієсловах недоконаного виду — *-ну-*), а до етимологічних — уживання запозичених дієслів тільки як перехідних. Отже, у наступних працях дослідник дещо поіншому трактує власну концепцію перехідности дієслова, надавши більшої ваги формальним ознакам, аніж семантичним.

Н. Марчук також виділила перехідність/неперехідність як лексикограматичну категорію [Марчук 1997, 174]. Принагідно зауважимо, що в польському мовознавстві 50—60-х років XX ст. була поширеною теорія про семантичний характер категорії перехідности. Зокрема, З. Стаміровська на конкретних прикладах виділила „перехідні звичайні", „перехідні зворотні", „перехідні взаємні", „перехідні пасивні" дієслова та продемонструвала, як дієслова можуть втрачати перехідність залежно від контексту [Stamirowska 1955, 248—249]. Інший представник цієї теорії Д. Веселовська вважала, що залежно від контексту те саме дієслово може виступати і як перехідне, і як неперехідне [Wesełowska 1961, 24].

2.2. Концепцію перехідности/неперехідности як ***лексико-синтаксичної категорії*** представлено у навчальних посібниках М. Плющ. На її думку, „здатність дієслова виражати свою семантику самостійно або за допомогою залежного іменника в знахідному відмінку (без прийменника) виявляється в категорії перехідності/неперехідності" [Плющ 1994, 266; Плющ 2005, I, 228]. Дослідниця не зважає на морфологічний аспект цієї категорії; вона поділяє дієслова на перехідні та неперехідні на підставі синтаксичних ознак (наявність/відсутність іменника у знахідному відмінкові без прийменника). В основі цього визначення перехідности — концепція В. Русанівського, щоправда, до уваги взято тільки лексико-семантичні та синтаксичні особливості цієї категорії.

М. Плющ загалом не заперечує теорії валентности, популярної серед учених Західної Європи та деяких українських мовознавців, проте вважає перехідність самостійною категорією. За словами дослідниці, перехідність „у сучасних лінгвістичних дослідженнях розглядають як синтаксичну категорію валентності, зокрема дієслів, які в ролі предиката можуть відкривати в реченні позиції об'єкта чи результатива, адресата, засобу, знаряддя дії, локатива тощо" [Плющ 2005, І, 229].

Перехідність/неперехідність не як морфологічну, а саме як лексико-синтаксичну категорію визначили також Л. Мацько й А. Грищенко у підручнику „Сучасна українська літературна мова" (1997) [Мацько, Грищенко 1997, 416] та чеський учений О. Ісаченко: „перехідність/неперехідність — це, насамперед, семантична властивість дієслова, яка виявляється синтаксично у здатності поєднуватися зі знахідним відмінком (О4)" [Исаченко 1960, II, 350].

Подібно трактували цю категорію і польські лінґвісти, зокрема З. Ґоломб здійснив спробу класифікувати перехідні дієслова за семантико-синтаксичними ознаками [Gołąb 1967, 3—43; STJ, 461]. К. Желязко не лише скористався теорією З. Ґоломба, а й доповнив її, вважаючи, що потрібно розмежовувати перехідні дієслова, які вимагають прямого додатка, тобто граматично і семантично перехідні, або транзитивні, та семантично перехідні, що керують непрямими додатками і є граматично неперехідними [Żelazko 1975, 9]. На підставі цього польський лінґвіст виокремив „перехідні моновалентні дієслова" та „бівалентні дієслова з погляду перехідности" [Там само, 13, 228].

У російському мовознавстві поширена теорія О. Бондарка, яка теж не позбавлена суперечностей. Дослідник виділив три основні функціонально-семантичні сфери: активність/пасивність; транзитивність/інтранзитивність; деякі значення зворотних дієслів. Між двома першими виділено такі зв'язки:

1) транзитивність/інтранзитивність (пряма перехідність/неперехідність) дієслова зумовлює співвіднесеність/неспіввіднесеність активного і пасивного станів;

2) зворотні дієслова функціонують в активному і пасивному станах на відміну від незворотних, які можуть мати лише активний [Бондарко 1976, 235].

За визначенням О. Бондарка, до сфери транзитивности/інтранзитивности належать:

1) лексико-морфологічна опозиція зворотних/незворотних дієслів за ознакою інтранзитивности;

2) лексико-синтаксична опозиція перехідних/неперехідних дієслів, що може реалізуватися у сполучуваності/несполучуваності зі знахідним відмінком об'єкта [Там само, 238]. Отже, О. Бондарко визначає дієслівну перехідність як *морфолого-синтаксичну*, розглядаючи її на периферії категорії стану.

2.3. Концепцію перехідности/неперехідности як ***морфолого-словотвірно-синтаксичної категорії*** розглядає К. Городенська. На її думку, основна хиба двох попередніх концепцій — у нехтуванні саме морфологічної природи категорії перехідности/неперехідности. Дослідниця наголошує на тому, що „дієслово, як і слова інших повнозначних частин мови, є морфологічною одиницею, зокрема морфологічним словом"; підставою

виділення цієї категорії вважає семантику дієслова і пропонує розширити обсяг поняття „синтаксична ознака", адже об'єктом можуть бути іменники (займенники), на які спрямована дія (незважаючи на відсутність/наявність прийменника) та які виражені/не виражені у формі знахідного відмінка [Городенська 2004, 247].

Особливої ваги К. Городенська надає формальним показникам, зокрема вважає, що перехідність/неперехідність має відповідні словотворчі маркери, а саме: неперехідними є дієслова з постфіксом ***-ся*** (*митися, зустрічатися, листуватися*) та відад'єктивні дієслова із суфіксами ***-і-***, ***-ну-***, ***-а-*** (*біліти, гіркнути, добрішати*) [Там само, 249]. Натомість формальними показниками перехідности є суфікси основ дієслів — ***-и-*** та ***-ува-*** (*білити, чорнити, акредитувати, мобілізувати*). Це значно розширює міркування В. Русанівського про те, що „морфологічним (словотворчим) способом утворення неперехідних дієслів є афікс ***-ся***" [Русанівський 1971, 215], та В. Мозгунова про те, що „формантом перехідності є суфікс ***-и-***, а неперехідності — ***-і-*** (це правило можна застосувати лише до дієслів відприкметникового походження)" [Мозгунов 1997, 6—7].

Отже, за К. Городенською, „саме те, що дієслово є морфологічним словом, семантика якого визначає здатність/нездатність дії поширюватися/не поширюватися на об'єкт — конкретний предмет або істоту, вжиті у валентно зумовленій дієсловом об'єктній позиції, а також наявність словотворчих маркерів перехідності/неперехідності дають підстави кваліфікувати дієслівну категорію перехідності/неперехідності як *морфолого-словотвірно-синтаксичну*" (виділення наше.— *О. Р.*) [Городенська 2004, 250]. Частково підтримуючи ідеї В. Русанівського, дослідниця, проте, не відкидає теорії валентности дієслова.

Принагідно зазначимо, що польська дослідниця М. Шупричинська трактувала перехідність як словотвірно-синтаксичну рису особових дієслів [Szupryczyńska 1973, 184].

2.4. Автор ***теорії дієслівної категорії валентности*** в українському мовознавстві — І. Вихованець. Учений не поділяє поглядів В. Русанівського. „Вважаючи перехідність/неперехідність переважно синтаксичною категорією (можливість сполучення дієслова із знах. відм. об'єкта), прибічники цієї теорії обґрунтовують її за нелогічно дібраними морфологічними показниками" [Вихованець 1988, 90]. Заперечуючи існування категорії перехідности/неперехідности, дослідник уводить у науковий обіг термін „семантико-синтаксична дієслівна категорія валентности", „з якою пов'язують семантично передбачувану сполучуваність дієслова з іменниковими компонентами — назвами конкретних предметів, включаючи і форму називного відмінка. Семантико-синтаксична валентність характеризує кожне дієслово з погляду його сполучуваних спроможностей щодо залежних іменників" [Там само]. Зауважимо, що саме І. Вихованець запровадив та теоретично обґрунтував поняття „валентности дієслова" [Там само, 107—114] (уперше цей термін ужив французький учений Л. Теньєр [Теньєр 1988, 250—251]).

У граматичній традиції термін „валентність" передбачає врахування всіх синтаксичних зв'язків дієслова-предиката в реченні і є значно ширшим, аніж „перехідність". Однак, за І. Вихованцем, уведення поняття „дієслівна валентність" „робить розмежування явищ перехідності/неперехідності зайвим" [Вихованець 1988, 243].

Прихильником теорії валентности є також А. Загнітко, проте він не заперечує поділу дієслів на перехідні/неперехідні. Дослідник розрізняє граматичні категорії міжрівневого типу, з-поміж яких виділяє „міжрівневу проміжну морфологічно опосередковану категорію валентності дієслова" [Загнітко 1996, 41], для якої властива нерівнорядна ієрархічна структура у формальному і семантичному виявах. Зазначимо, що ця категорія реґулярно реалізується внаслідок приєднання іменникових арґументів. Мовознавець розширює поняття категорії валентности, оскільки трактування цього явища як семантико-синтаксичної властивости, за І. Вихованцем [Вихованець 1988, 90], визначає її статус тільки на рівні речень. А. Загнітко вважає, що граматична категорія валентности — „поліярусна структура, співвіднесена з морфологічними, словотвірними, семантичними і синтаксичними особливостями" дієслова [Загнітко 1996, 58]. У межах цієї категорії дослідник розрізняє такі компоненти:

1) перехідність/неперехідність,
2) активність/пасивність,
3) результативність,
4) взаємність,

частина з яких пов'язана зі словотвором і відображає особливості міжрівневої взаємодії. Він, зокрема, виділяє перехідність/неперехідність дієслів завдяки „ядерності семантико-синтаксичної функції об'єкта (знахідний відмінок) [...], що й відбиває її поряд з лівобічною валентністю ієрархічно найвищу позицію" [Там само, 42], однак не називає її самостійною катеґорією: „значення перехідності/неперехідності належить до синтаксичних властивостей дієслова (становлячи одну з особливостей правобічної (сильнокерованої) валентності окремої групи слів (перехідність) і характеризуючись граматичним значенням об'єкта), і виступає частковою величиною міжрівневої граматичної категорії валентності" [Там само, 193]. Отже, мовознавець основну увагу звертає саме на синтаксичні, а не семантичні особливості перехідних дієслів.

А. Загнітко аналізує також дієслова з постфіксом **-ся** (синтаксичний аспект). На відміну від традиційної граматики, у якій відповідні лексеми кваліфікують як інтранзитивні (елемент **-ся** — сталий показник неперехідности) і, відповідно, їх тлумачать як дієслова зворотного стану, дослідник уважає, що це дієслова двовалентні з „усіченим" другим арґументом, бо власне-зворотні дієслова не можуть керувати якимось відмінком іменника, оскільки сама структура дієслова передбачає об'єкт дії. „Лексеми диференціюються на експліцитно двовалентні „усіченого" типу й імпліцитно двовалентні. Перша група дієслів характеризується формально-семантичною репрезентацією обох аргументів — першого (лівого) і другого (правого), показником другого (об'єктного) аргумента виступає елемент **-ся**" [Загнітко 1996, 286]. Такий підхід дещо нетрадиційний і характеризує це явище як формальну двовалентність та семантичну одновалентність, оскільки дія спрямована на її виконавця.

У чеському мовознавстві існує концепція поділу неперехідних дієслів на ***імпліцитні*** та ***експліцитні*** О. Ісаченка: „Неперехідність дієслова *писать* у словосполученні *писать в газетах* залишається морфологічно невираженою (імпліцитною), тоді як неперехідність дієслів *радоваться, строиться, вернуться* виражена формально (експліцитно)" [Исаченко 1960, II, 376].

Розвиваючи ідеї І. Вихованця та А. Загнітка, В. Мозгунов пропонує виділяти ***експліцитну*** та ***імпліцитну*** перехідність як вид валентного значення дієслова. Натомість В. Русанівський та К. Городенська зазначають, що перехідність містить поняття трьох різних мовних рівнів: семантичного (об'єкт, суб'єкт), морфологічного (дієслово) і синтаксичного (прямий додаток). На думку В. Мозгунова, саме нерозрізнення структурних рівнів зумовлює суперечності у трактуванні природи цього мовного явища. Дослідник уважає, що „перехідність/неперехідність можна віднести до предикативно дієслівних категорій, оскільки вона відображає особливості суб'єктно-предикативно-об'єктивних зв'язків", і наголошує, що транзитивність/інтранзитивність не має формальних морфологічних показників [Мозгунов 1996, 106—107]. Серед прибічників категорії валентности лише А. Загнітко тлумачить її (відповідно, і дієслівну перехідність) як „категорію проміжного опосередковано морфологічного типу" [Загнітко 1996, 59].

В. Мозгунов уважає, що „перехідність — це тип правобічної валентності дієслова, що відображає його потенційну здатність керувати прямим об'єктом" [Мозгунов 1997, 9]. Учений розрізняє три типи перехідних дієслів:

1) ***власне-перехідність*** (безпосередня перехідність), що виявляється у реґулярній заповненості синтаксично зумовленої правобічної позиції іменником в акузативі;

2) ***невласне-перехідність***, що є наслідком реґулярного заповнення синтаксично зумовленої позиції прийменника з іменником (прийменник — елемент, з допомогою якого здійснюється керування залежним іменником);

3) ***функціональна перехідність***, особливість якої — імплікованість правобічного сильнокерованого елемента в актуально комунікативній значущості дієслівної лексеми [Там само, 7]. Функціонально перехідним є будь-яке дієслово, семантика якого „відкриває позицію для прямого об'єкта дії" (відбувається процес семантичного стягнення, що полягає у „збагаченні" семантики одного із членів словосполучення: *Батько палить* = *Батько палить цигарки/люльку*) [Там само, 8].

Класифікація В. Мозгунова, на нашу думку, ще раз підтверджує особливий статус категорії перехідности/неперехідности дієслова.

Перші два типи перехідних дієслів виділяли такі українські мовознавці, як В. Ільїн (*перехідні* і *посередньо-перехідні*) [Ільїн 1951, І, 322—323], М. Жовтобрюх (*прямо-перехідні* та *непрямо-перехідні* дієслова) [Жовтобрюх 1972, І, 329]; російська дослідниця Є. Істріна (*собственно-переходные и косвенно-переходные*) [Истрина 1953, І, 413—414]; білоруські — П. Шубай [Шубай 1962, І, 303—304], М. Бірила та П. Шуба, які вважають „ўскосна-пераходнымі" дієслова у таких словосполученнях, як *мазаць рукамі, гуляць у шахматы, сябраваць з таварышам* [Бірыла, Шуба 1985, І, 154—155]. У польській „Encyklopedji językoznawstwa ogólnego" перехідні дієслова охарактеризовано в широкому граматичному (наявність прямого додатка) та семантичному (наявність додатка, незважаючи на те, з допомогою якої форми цей додаток реалізований) аспектах [EJO, 98].

Трактування перехідности як суто синтаксичної категорії дієслова фіксуємо в „Encyklopedycznym słowniku wyrazów obcych" [ESWO, 2228]; у працях польських мовознавців, зокрема В. Дорошевського [Doroszewski 1952, I, 236], чиї ідеї розвивають Я. Струтинський [Strutyński 1998, 137], В. Копалінський [Kopaliński 1999, 784] та А. Наґорко [Nagorko 1999, 93].

Отже, в сучасному українському мовознавстві і досі не вироблено єдиної концепції визначення статусу категорії перехідности/неперехідности, оскільки багато питань залишається невирішеними.

Мовознавці XVI—XVII ст., досліджуючи категорію стану, брали за основу грецькі та латинські граматики. Згодом дослідники не тільки орієнтувалися на традиції українських граматик, а й намагалися виробити власну термінологію на позначення відповідних граматичних явищ: „підметний" і „предметний" стани (С. Смаль-Стоцький, Ф. Ґартнер), „прямий" і „переємний" (М. Угрин-Безгрішний, А. Лотоцький) тощо. Це зумовило ґрунтовне вивчення категорій стану і перехідности.

Уперше термін **прєходитєлный глаголъ** ужив М. Смотрицький (1619). С. Смаль-Стоцький та Ф. Ґартнер замість ***залога*** запровадили в українське мовознавство термін ***стан*** (1893), який дотепер є в науковому обігу. Термін ***transitiva*** уживали в латинській транскрипції М. Осадца (1864), О. Потебня (1874) та О. Огоновський (1889), а згодом і В. Сімович (1915); ***транзитивне дієслово*** використав у своїх працях Ю. Шевельов (1951).

Отже, у граматичних працях XVI—XIX ст. поняття перехідности/неперехідности тісно було переплетене з поняттям стану. Серед опрацьованих українських мовознавчих праць щойно наприкінці XIX ст. уперше фіксуємо виокремлення перехідности/неперехідности у самостійну категорію („Руска граматика" (1893) С. Смаль-Стоцького і Ф. Ґартнера). На початку XX ст. у дослідженнях російських учених здійснено розмежування понять „перехідність" та „стан" (О. Шахматов, 1916) та теоретичне обґрунтування їх окремого розгляду (С. Карцевський, 1927).

У сучасному українському мовознавстві недостатньо досліджено дієслівну перехідність/неперехідність, оскільки одні лінґвісти трактують її як категорію лексико-граматичну (В. Русанівський), інші — як передусім лексико-синтаксичну (М. Плющ) чи як морфолого-словотвірно-синтаксичну (К. Городенська); інші інтерпретують цю властивість як вияв валентности (І. Вихованець, А. Загнітко, В. Мозгунов).

Отже, проаналізувавши опрацьовані праці українських та закордонних граматистів, підтримуємо концепцію В. Русанівського та кваліфікуємо перехідність/неперехідність як лексико-синтаксичну категорію дієслова (оскільки формальних морфологічних показників немає), яка виявляється у здатності лексеми виражати семантику або самостійно, або з допомогою прямого додатка, вираженого іменником (займенником) у формі знахідного (без прийменника) чи родового відмінків.

Джерела та їх умовні скорочення:

1. **Адельфотес** — ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ. **Граммаτіка доброглаголиваго, еллино-словенскаго языка. Совершеннаго искꙋства осми частей слова.**— Львів, 1951 // Adelphotes. Die erste gedruckte griechisch-kirchenslavische. Grammatik. Lviv-Lemberg, 1591 / Herausgegeben und eingeleitet von O. Horbatsch.— 2., um das Faksimile erweiterte Auflage / Specimina philologiae slavacae.— München, 1988.— 226 S. + 182 б (репринт).
2. **Ваг. Гр.**— Grammatyka języka małoruskiego w Galicii ułożona przez Jana Wagilewicza.— Lwów, 1845.— 181 s.
3. **Глин. Гр.**— Граматика мала рꙋского языка для школъ парафіалныхъ в Галыциѣ Т. Глинського (Возняк М. Студії над галицько-українськими граматиками XIX в. Додатки // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1910.— Т. XCVIII, кн. VI.— С. 91—110).

4. **Гол. Гр.**— Грамматика рꙋского ꙗзыка / Сост. Я. Головацкимъ.— Львовъ, 1849.— 224 с.
5. **Дяч. Гр.**— Методична граматика языка мало-руского / Написалъ П. Дячанъ.— Львôвъ: Въ печатнѣ Ставропигійского Института, 1865.— 142 с.
6. **Жук. Гр.**— Возняк М. Студії над галицькими граматиками XIX в.: Конкурс на українську граматику з 1851 р. та його вислід: рукописні граматики Якова Головацького, Осипа Ганінчака й Івана Жуківського // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1910.— Т. XCV, кн. III.— С. 83—106.
7. **Зиз. Гр.— Грамматіка словенска. Новѡсъставлен҃а Л. Ꙁ.**— Вільна, 1596 [Електронний ресурс]: Зизаній Л. Граматика словенська (1596) / Підгот. факсимільного вид. та дослідження пам'ятки В. В. Німчука.— К., 1980.— 190 с.— Режим доступу: h-tt-p://iz-b-ornyk.narod.ru/zyzgr-a-m/z-y55-.h-tm
8. **Коц. Гр.— Грамматика руская** А. Коцака (Дзендзелівський Й. Граматика Арсенія Коцака // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. Першоджерела.— Пряшів, 1990.— Т. II.— № 15.— С. 81—213).
9. **Коц. Шк. Гр. — Школа или ѵчилище граматики руской** А. Коцака (Дзендзелівський Й. Граматика Арсенія Коцака // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. Першоджерела.— Пряшів, 1990.— Т. II.— № 15.— С. 216—284).
10. **Курс СУЛМ 1948** — Кулик Б. М. Курс сучасної української мови.— К., 1948.— 331 с.
11. **Курс СУЛМ 1951** — Курс сучасної української літературної мови / За ред. Л. А. Булаховського: У 2 т.— К., 1951.— Т. I: Вступ. Лексика. Фонетика. Морфологія.— 519 с.
12. **Курс СУЛМ 1972** — Жовтобрюх М. А., Кулик Б. М. Курс сучасної української літературної мови: У 2 ч.— К., 1972.— Ч. I.— 402 с.
13. **Лев. Гр.**— Grammatik der Ruthenischen oder klien russischen Sprache in Galizien von Joseph Lewicki.— Przemyśl, 1834.— 212 s.
14. **Левиц. Гр.**— Левицький М. Українська граматика для самонавчання.— Ляйпціг; Катеринослав, 1923.— 197 с.
15. **Лоз. Гр.**— Grammatyka języka ruskiego (małoruskiego) napisana przez ks. J. Łozińskiego.— W Przemyślu, 1846.— 129 s.
16. **Луч. Гр.**— Grammatica Slavo-Ruthena. Seu vetero-slavicae, et actu in montibus carpathicis parvo-russicae, ceu dialecti vigentis lingvae / Edita per Michaelem Lutskay.— Budae, 1830.— 176 s. / Фототипне видання. Підготовка до видання П. М. Лизанця.— К., 1989.— 176 с.
17. **Мог. Гр.— Грамматыка ꙗзыка Славено-рꙋскогѡ Юже сочини ѡаннъ Моѣлнѣцки Скеѵоѱνлаѯъ Престолнаго гр҃** (Фільольоґічні праці Івана Могильницького (видав М. Возняк) // Українсько-руський архив.— Львів, 1910.— Т. V.— 243 с.).
18. **Нарис СУЛМ** — Шерех Ю. Нарис сучасної української літературної мови.— Мюнхен, 1951.— 402 с.
19. **Норми УЛМ** — Синявський О. Норми української літературної мови.— Харків; Київ, 1931.— 366 с.
20. **Огон. Гр.**— Граматика руского языка для школъ середнихъ / Написавъ Д-ръ О. Огоновскій.— У Львовѣ, 1889.— 288 с.
21. **Ос. Гр.**— Граматика руского языка / Написавъ М. Осадца.— Во Львовѣ: Въ печатни Института Ставропигійского, 1864.— 256 с.
22. **Павл. Гр.**— Грамматика малоросійскаго нарѣчія, или Грамматическое показаніе существеннѣйшихъ отличій, отдалившихъ Малороссійское нарѣчіе отъ чистаго Россійскаго языка, сопровождаемое разными по сему предмѣту замѣчаньями и сочиненіями. Сочин. Ал. Павловскій.— Въ Санктпетербургѣ: Въ типографіи В. Плавильщикова, 1818.— 114 с.

23. **Пан. Гр.**— Панейко О. Граматика української мови.— Авґсбурґ, 1950.— 236 с.
24. **Парт. Гр. 1873** — Граматика языка руского для оужиткꙋ въ школахъ людовыхъ въ Галичинѣ / Написавъ Ом. Партыцкій.— Оу Львовѣ: Въ цѣс. кор. накладѣ школьныхъ книжокъ Ставропигійског Инститꙋта, 1873.— 176 с.
25. **Парт. Гр. 1880** — Граматика руского языка для ужитку въ шкôлахъ людовыхъ / Написавъ Ом. Партыцкій.— У Львовѣ: Цѣс. корол. накладѣ шкôльныхъ книжокъ Ставропигійского Инститꙋта, 1880.— 175 с.
26. **Парт. Гр. 1883** — Граматика руского языка для ужитку въ школахъ народныхъ / Написавъ Ом. Партыцкій.— У Львовѣ: Въ цѣс. кор. накладѣ школьныхъ книжокъ Ставропигійского Инститꙋта, 1883.— 136 с.
27. **Парт. Гр. 1885** — Граматика руского языка для ужитку въ школахъ народныхъ / Написавъ Ом. Партыцкій.— У Львовѣ: Въ цѣс. кор. накладѣ школьныхъ книжокъ Ставропигійского Инститꙋта, 1885.— 142 с.
28. **Парт. Гр. 1889** — Граматика руского языка для ужитку въ школахъ народныхъ / Написавъ Ом. Партыцкій.— У Львовѣ: Въ цѣс. кор. накладѣ школьныхъ книжокъ Ставропигійского Инститꙋта, 1889.— 142 с.
29. **Пл. Гр.**— Плющ М. Граматика української мови: У 2 ч.— К., 2005.— Ч. 1: Морфеміка. Словотвір. Морфологія.— 286 с.
30. **Пот. ЗРГ** — Потебня А. А. Из записок по русской грамматике: В 4 т.— Москва; Ленинград, 1977.— Т. IV.— Вып. 2: Глагол.— 406 с.
31. **Рус. 1969** — Русанівський В. Дієслово // Сучасна українська літературна мова: В 5 т. / За заг. ред. І. Білодіда.— К., 1969.— Т. 2: Морфологія.— С. 296—430.
32. **Рус. 1986** — Русановский В. Глагольные категории // Русановский В., Жовтобрюх М., Городенская Е., Грищенко А. Украинская грамматика.— К., 1986.— С. 85—123.
33. **Рус. 1993** — Русанівський В. Дієслово // Безпояско О., Городенська К., Русанівський В. Граматика української мови: Морфологія.— К., 1993.— С. 157—242.
34. **Свєнц. Осн.**— Свєнціцкий І. Основи науки про мову українську.— К., 1917.— 70 с.
35. **Сім. Гр. 1915** — Practische Grammatik der ukrainischen Sprache für den Selbstunterricht / Von Dr. W. Simowycz.— Wien; Leipzig, 1915.— 224 S.
36. **Сім. Гр. 1918** — Сімович В. Практична граматика української мови.— Раштат, 1919.— 367 с.
37. **Сім. Гр. 1919** — Сімович В. Граматика української мови: Для самонавчання та в допомогу шкільній науці.— Київ; Ляйпціг, 1919.— 584 с.
38. **Сім. Гр. 1921** — Сімович В. Граматика української мови для самонавчання та в допомогу шкільній науці. 2-ге вид. з одмінами й додатками.— Київ; Ляйпціг, 1921 / Фотопередрук з передмовою О. Горбача.— Мюнхен, 1986.— Вип. 5.— 584 с.
39. **См. Гр.**— **Грамматіки славенскиѧ правилноє Сѵнтаґма. Потщаніємъ Многогрѣшнаго Мніха Мелетїа Смотрискогѡ.**— Єв'є, 1619. [Електронний ресурс]: Смотрицький М. Граматика / Підгот. факсимільного вид. та дослідження пам'ятки В. В. Німчука.— К., 1979.— 215 с.— Режим доступу: http://izborn-yk.-narod-.ru/smotrg-r-a-m/sm120.h-t-m
40. **См.-Ст., Ґарт. Гр. 1893** — Смаль-Стоцький С., Ґартнер Ф. Руска граматика.— Львів, 1893.— Вид. 1.— 175 с.
41. **См.-Ст., Ґарт. Гр. 1914** — Смаль-Стоцький С., Ґартнер Ф. Граматика української мови.— Вид. 3.— Відень, 1914.— 202 с.
42. **См.-Ст., Ґарт. Гр. 1928** — Смаль-Стоцький С., Ґартнер Ф. Граматика української (руської) мови.— Вид. 4.— Львів, 1928.— 209 с.
43. **СУЛМ 1965** — Івченко М. Сучасна українська літературна мова.— К., 1965.— 504 с.

44. **СУЛМ 1994** — Сучасна українська літературна мова: Підручник / М. Я. Плющ, С. Г. Бевзенко та ін.; За ред. М. Я. Плющ.— К., 1994.— 414 с.
45. **СУЛМ 1997** — Сучасна українська літературна мова: Підручник / А. П. Грищенко, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ та ін.; За ред. А. П. Грищенка.— 2-ге вид., перероб. і допов.— К., 1997.— 493 с.
46. **СУМ 1997** — Сучасна українська мова: Підручник / О. Д. Пономарів, В. В. Різун, Л. Ю. Шевченко та ін.; За ред. О. Д. Пономарева.— К., 1997.— 400 с.
47. **Тимч. Гр.**— Тимченко Е. Українська граматика.— К., 1907.— Ч. І.— 179 с.
48. **ТМ** — Теоретична морфологія української мови: Академічна граматика української мови / І. Вихованець, К. Городенська; За ред. І. Вихованця.— К., 2004.— С. 217—297.
49. **Угр.-Безгр., Лот. Гр.**— Угрин-Безгрішний М., Лотоцький А. Коротка граматика української літературної мови.— Рогатин; Львів, 1937.— 109 с.
50. **Уж. Гр. 1643 — Грамматыка słовански написана прε Іωанна Ужевича Словянина.**— Париж, 1643 // Граматика слов'янська І. Ужевича. (Паризький список) / Підгот. до друку І. К. Білодід, Є. М. Кудрицький.— К., 1970.— С. 1—72.
51. **Уж. Гр. 1645 — Грамматыка словáнская Зложена и написана трȣдомъ и прилежанїемъ Іωанна Ужевича Словянина.**— Париж, 1645 // Граматика слов'янська І. Ужевича. (Аррарський список) / Підгот. до друку І. К. Білодід, Є. М. Кудрицький.— К., 1970.— С. 1—86.
52. **Шашк. Гр.**— Мала грамматика языка руского основана на подставѣ Читанокъ для III и IV отряду школъ головныхъ / Соч. Г. Шашкевичемъ.— Въ Вѣдни, 1865.— 235 с.

Література:

1. Аксаков 1875 — Аксаков К. Критическій разборъ „Опыта исторической грамматики русского языка Ф. И. Буслаева" // Полное собраніе сочиненій К. С. Аксакова: В 3 т.— Москва, 1875.— Т. II.— Ч. I: Сочиненія филологическія.— С. 439—649.

2. Білодід, Кудрицький 1970 — Білодід І. К., Кудрицький Є. М. Іван Ужевич і його граматика // „Граматика слов'янська" І. Ужевича / Підгот. до друку І. К. Білодід, Є. М. Кудрицький.— К., 1970.— С. V—XXVI.

3. Бірыла, Шуба 1985 — Беларуская граматыка: У 2 ч. / Рэд. М. В. Бірыла, П. П. Шуба.— Мінск, 1985.— Ч. 1: Фаналогія. Арфаэпія. Марфалогія. Словаўтварэнне.

4. Бондарко 1976 — Бондарко А. Теория морфологических категорий.— Ленинград, 1976.— 255 с.

5. Виноградов 1938 — Виноградов В. В. Современный русский язык. Грамматическое учение о слове.— Москва; Ленинград, 1938.— Вып. 2.— 591 с.

6. Вихованець 1988 — Вихованець І. Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті.— К., 1988.— 255 с.

7. Возняк 1911 — Возняк М. Галицькі граматики української мови першої половини XIX ст. // Студії і матеріяли до історії української фільольогії.— Львів, 1911.— Т. I.— 340 с.

8. Горбач 2005 — Горбач О. Василь Сімович і його „Граматика української мови" (1921) // Сімович В. Праці: У 2 т. Т. I: Мовознавство / Упорядкування і передмова Л. Ткач.— Чернівці, 2005.— С. 440—450.

9. Городенська 2004 — Городенська К. Дієслово // Теоретична морфологія української мови: Академічна граматика української мови / І. Вихованець, К. Городенська; За ред. І. Вихованця.— К., 2004.— С. 217—297.

10. ГРС — Греческо-русскій словарь / Составленный А. Д. Вейсманомъ.— Изд. 5.— Санкт-Петербургъ (изданіе автора), 1899.— 1370 с. Репринт V-го издания 1899 г.— Москва, 1991.

11. ЕУМ 2000 — Русанівський В. М. Стан // Українська мова: Енциклопедія.— К., 2000.— С. 591.

12. ЕУМ 2004 — Городенська К. Г. Перехідність // Українська мова: Енциклопедія.— 2-ге вид., випр. і доп.— К., 2004.— С. 471.

13. Жовтобрюх 1972 — Жовтобрюх М. А. Дієслово // Жовтобрюх М. А., Кулик Б. М. Курс сучасної української літературної мови: У 2 ч.— К., 1972.— Ч. І.— С. 320—370.

14. Загнітко 1996 — Загнітко А. П. Теоретична граматика української мови. Морфологія.— Донецьк, 1996.— 437 с.

15. Исаченко 1960 — Исаченко А. В. Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким. Морфология: В 2 ч.— Братислава, 1960.— Ч. II.— 578 с.

16. Истрина 1953 — Истрина Е. Глагол // Грамматика русского языка: В 2 т. / Ред. кол. В. Виноградов, Е. Истрина, С. Бархударов.— Москва, 1953.— Т. 1: Фонетика и фонология.— С. 409—506.

17. Ільїн 1949 — Ільїн В. Дієслово: Лекції для студентів-заочників педагогічних і учительських інститутів.— Київ; Львів, 1949.— 48 с.

18. Ільїн 1951 — Ільїн В. С. Морфологія // Курс сучасної української літературної мови / За ред. Л. А. Булаховського: У 2 т.— К., 1951.— Т. І: Вступ. Лексика. Фонетика. Морфологія.— С. 288—480.

19. Кудрицький 1970 — Кудрицький Є. М. Переклад Паризького рукопису // „Граматика слов'янська" І. Ужевича / Підгот. до друку І. К. Білодід, Є. М. Кудрицький.— К., 1970.— 113 с.

20. Ломоносов 1952 — Ломоносов М. Российская грамматика // Ломоносов М. Полное собрание сочинений: В 11 т.— Москва, 1952.— Т. VII: Труды по филологии 1739—1758 гг.— С. 389—578.

21. ЛУС — Трофимук М., Трофимук О. Латинсько-український словник.— Львів, 2001.— 694 с.

22. Марчук 1997 — Марчук Н. Дієслово // Сучасна українська мова: Підручник / О. Д. Пономарів, В. В. Різун, Л. Ю. Шевченко та ін.; За ред. О. Д. Пономарева.— К., 1997.— С. 169—194.

23. Мацюк 2001 — Мацюк Г. Прескриптивне мовознавство в Галичині (перша половина XIX ст.).— Львів, 2001.— 373 с.

24. Мацько, Грищенко 1997 — Мацько Л., Грищенко А. Дієслово // Сучасна українська літературна мова: Підручник / А. П. Грищенко, Л. І. Мацько, М. Я. Плющ та ін.; За ред. А. П. Грищенка.— К., 1997.— 2-ге вид., перероб. і допов.— С. 403—446.

25. Медведєв 1955 — Медведєв Ф. П. Історична граматика української мови: Короткий нарис.— Харків, 1955.— Ч. 1.— 215 с.

26. Мозгунов 1996 — Мозгунов В. В. Статус перехідності/неперехідності в системі дієслівних значень (на матеріалі взаємодії з видом і станом дієслова) // Лінгвістичні студії: Збірник наукових праць.— Донецьк, 1996.— Вип. 2.— С. 104—114.

27. Мозгунов 1997 — Мозгунов В. В. Перехідність як тип валентності дієслова (на матеріалі української мови) / Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Дніпропетровський держ. ун-т.— Дніпропетровськ, 1997.— 22 с.

28. Москаленко 1959 — Москаленко Н. А. Нарис історії української граматичної термінології.— К., 1959.— 224 с.

29. Німчук 1985 — Німчук В. Мовознавство на Україні в XIV—XVII ст.— К.: Наукова думка, 1985.— 223 с.

30. Овсянико-Куликовскій 1919 — Овсянико-Куликовскій Д. Н. Синтаксисъ русскаго языка.— Санкт-Петербург, 1919.— 312 с.

31. Плющ 1994 — Плющ М. Дієслово // Сучасна українська літературна мова: Підручник / М. Я. Плющ, С. Г. Бевзенко та ін.; За ред. М. Я. Плющ.— К., 1994.— С. 258—288.

32. Плющ 2005 — Плющ М. Граматика української мови: У 2 ч.— К., 2005.— Ч. 1: Морфеміка. Словотвір. Морфологія.— 286 с.

33. Русанівський 1971 — Русанівський В. М. Структура українського дієслова.— К., 1971.— 315 с.

34. Русанівський 1977 — Русанівський В. Дієслово — рух, дія, образ.— К., 1977.— 111 с.

35. Русанівський 1978 — Русанівський В. М. Дієслово // Бевзенко С. П., Грищенко А. П., Лукінова Т. Б., Німчук В. В., Русанівський В. М., Самійленко С. П. Історія української мови: Морфологія.— К., 1978.— С. 328—365.

36. Русанівський 1986 — Русановский В. Глагольные категории // Русановский В., Жовтобрюх М., Городенская Е., Грищенко А. Украинская грамматика.— К., 1986.— С. 85—123.

37. Русанівський 1993 — Русанівський В. Дієслово // Безпояско О., Городенська К., Русанівський В. Граматика української мови: Морфологія.— К., 1993.— С. 157—242.

38. Русанівський 2001 — Русанівський В. М. Історія української літературної мови.— К., 2001.— 392 с.

39. Теньер 1988 — Теньер Л. Основы структурного синтаксиса.— Москва, 1988.— 654 с.

40. Тимченко 1913 — Тимченко Е. Функции генетива въ южнорусской языковой области.— Варшава, 1913.— 278 с.

41. Тимченко 1928 — Тимченко Є. Акузатив в українській мові (з української складні) // Збірник історично-філологічного відділу.— К., 1928.— № 67.— 100 с.

42. Шахматов 1952 — Шахматов А. А. Из трудов А. А. Шахматова по современному русскому языку.— Москва, 1952.— 272 с.

43. Шубай 1962 — Шубай П. П. Дзеяслоў // Граматыка беларускай мовы: У 2 т. / Рэд. К. Атраховіч (Крапіва), М. Булахаў.— Мінск, 1962.— Т. 1: Марфалогія.— С. 301—326.

44. Doroszewski 1952 — Doroszewski W. Podstawy gramatyki polskiej.— Warszawa, 1952.— Cz. I.— 319 s.

45. EJO — Encyklopedia językoznawstwa ogólnego / Pod red. K. Polańskiego.— Wrocław; Warszawa, 2003.

46. ESWO 1939 — Trzaska, Evert i Michalski. Encyklopedyczny słownik wyrazów obcych.— Warszawa, 1939.

47. Gołąb 1967 — Gołąb Z. Próba klasyfikacji syntaksycznej czasowników polskich (na zasadzie konotacji) // Biuletyn polskiego towarzystwa językoznawczego.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1967.— Zesz. XXV.— S. 3—43.

48. Kopaliński 1999 — Kopaliński W. Podręczny słownik wyrazów obcych.— Warszawa, 1999.

49. Nagorko 1999 — Nagorko A. Zarys gramatyky polskiej (ze słowotwórstwem).— Warszawa, 1999.

50. SGP — Słownik grecko-polski / Pod red. Z. Abramowiczówny: W 2 t.— Warszawa, 1958.— T. I.— 631 s.

51. Stamirowska 1955 — Stamirowska Z. O wpływie przechodności i nieprzechodności czasownika na jego znaczenie indywidualne // Język polski.— Kraków, 1955.— Rocz. XXXV.— S. 247—267.

52. STJ — Gołąb Z., Heinz A., Polański K. Słownik terminologii językoznawczej.— Warszawa, 1970.

53. Strutyński 1998 — Strutyński J. Gramatyka polska.— Kraków, 1998.

54. Szupryczyńska M. Kilka uwag o kategorii przechodności // Acta universitatis Nicolai Coperniki. Filologia polska X. Nauki humanistyczno-społeczne.— 1973.— Zesz. 57.— S. 175—188.

55. Wesełowska 1961 — Wesełowska D. Przechodność i nieprzechodność tego samego czasownika w zależności od znaczenia // Język polski.— Kraków, 1961.— Rocz. XLI.— S. 19—30.

56. Żelazko 1975 — Żelazko K. Czasownik przechodnie o składni wielorakiej w języku polskim / Prace Instytutu języka polskiego PAN.— Wrocław, 1975.— T. 10.

Ol'ha RYMIAK

UKRAINIAN GRAMMARS OF THE 16TH THROUGH THE EARLY 21ST CENTURIES: CATEGORY OF TRANSITIVITY/INTRANSITIVITY OF VERBS

The article deals with the category of transitivity/intransitivity of verbs in Ukrainian grammars of the 16th through the early 21st centuries. The patterns of the division of verbs into states are featured in the above works of the named period, and the main concepts of treating the category of transitivity/intransitivity in contemporary Ukrainian and foreign linguistics are described.

Дмитро ГРИНЧИШИН

„КНИЖИЦѦ ДЛѦ ГОСПОДАРСТВА“ — ПОЧАЇВСЬКА ПАМ'ЯТКА 1788 РОКУ

Серед численних книжок, виданих у друкарні Почаївської Успенської лаври протягом 1734—1800 рр., особливе місце посідають дві унікальні й цінні пам'ятки „Полѣтика свѣцкаѧ“ і „Книжицѧ длѧ господарства“. Тому не дивно, що ці пам'ятки привертали увагу багатьох дослідників. Першою пам'яткою цікавилися Я. Головацький, І. Франко, М. Возняк, О. Горбач. Про внесок кожного з них у її публікацію, частковий аналіз мови, з'ясування іноземних джерел, а також причини появи розглянуто у нашій статті[1]. Тут же подано докладний мовний аналіз пам'ятки[2].

Ще більшу увагу вчених привернула друга пам'ятка „Книжицѧ длѧ господарства“. Як стверджує М. Возняк, першу звістку про неї подав А. Петрушевич у III і IV випусках літературно-наукової збірки „Галичина“ під назвою „Историческое известіе о древней Почаевской Обители Чину св. Василія Великого и Типографии ее, с розписью в той печатанным книгам“. Під номером 93 він навів заголовок цієї книжки „1788 г. Książka o lekarstwach końskich“ з приміткою, що заголовок, передмова і остання частина написано польською мовою, всі інші сторінки — руською [Возняк 1915, 37].

Згадав про пам'ятку також Я. Головацький у „Дополнениях к очерку славяно-русской библиографии В. М. Ундольского“, де під номером 163 подав назву „Книжка о конских лекарствах“ з приміткою „Заглавие и предисловие по-польски, все прочее на западно-русском языке“, печ. кирилловским шрифтом“.

Однак, на думку М. Возняка, ні А. Петрушевич, ні Я. Головацький, як можна припустити з їхніх зауваг, названої книжки у руках не мали [Возняк 1915, 37].

Перше докладніше повідомлення про цей рідкісний друк належало В. Антоновичу. В листі до Я. Головацького від 28 листопада 1874 р. він писав, що у нього є примірник цієї книжки, вказавши при цьому на повний заголовок пам'ятки, названі розділи, різні ветеринарні й господарські поради, кількість сторінок, написаних західноруською мовою та трансліте-

---

[1] Див.: Гринчишин Д. „Полѣтика свѣцкаѧ“ — унікальна почаївська пам'ятка кінця XVIII ст. // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Філологічної секції.— Львів, 2003.— Т. CCXLVI.— С. 246—249.

[2] Там само.— С. 249—263.

рованих латинською азбукою. Я. Головацький покладав надію на галицьких народовців, сподіваючись, що вони передрукують цю цінну пам'ятку. Однак його сподівання були марні.

Уперше це зробив невтомний історик літератури М. Возняк, опублікувавши пам'ятку в „Записках Наукового товариства імені Шевченка" за 1915 р., т. CXXII, с. 37—78. За висловом О. Горбача, українське мовознавство і філологія повинні бути вдячні М. Вознякові за публікацію цього цінного бібліографічного раритету [Horbatsch 1985, 121].

Публікацію „Книжиці длѧ господарства" М. Возняк здійснив з копії, яку виготовив у 1914 р. доцент Варшавського університету Є. Тимченко і передав йому. Сам оригінал пам'ятки зберігається в одному примірнику в бібліотеці Варшавського університету під шифром 12. 28. 5. 44. Про долю примірника книжки, про який повідомляв В. Антонович і який збігається з публікацією М. Возняка, ніде не мовиться. Однак можна припустити, що М. Возняк, публікуючи пам'ятку, користувався примірником Антоновича, про що свідчать окремі виправлення у порівнянні з оригіналом типу *хочетъ* в оригіналі *хочє*, *вичистити* в оригіналі *вичистюти*, *абы* в оригіналі *або* та ін.

Текст „Книжиці...", який опублікував М. Возняк, увів у канон джерел до „Історичного словника українського язика" Є. Тимченко під умовним скороченням Укр. Госп. Пор. На жаль, у Словнику зафіксовано незначну частину лексичного складу (всього 100 слів), оскільки світ побачив у 1930—1932 рр. лише перший том у двох зошитах на літери А—Ж. Є. Тимченко майже послідовно дотримується тексту, який опублікував М. Возняк. Виняток становить написання [є] після голосних замість е типу *болшеє* замість *болшее*, *маєтъ* замість *маетъ* та ін. Матеріали опублікованої пам'ятки використали автори колективної монографії „Історія української мови. Лексика і фразеологія" (К., 1983) під умовним скороченням Кн. (Книжиця для господарства. За вид. Возняк М. Український господарський порадник з 1788.— Записки НТШ, 1915, т. 122). Подав відомості про цю пам'ятку П. Плющ у монографії „Історія української літературної мови" (К., 1971.— С. 223—224 та ін.).

Крім самого тексту публікації (с. 59—58), М. Возняк дає досить детальну характеристику пам'ятки. Він указує на формат друкованої пам'ятки, тип письма, подає її український заголовок в оригіналі, а також заголовки ветеринарних та інших господарських порад (їх 85). Заслуговує на увагу повний переклад руською (українською) мовою Передмови до „Книжиці длѧ господарства", написаної польською мовою. У перекладі Передмови М. Возняк вказує на значення пам'ятки, зокрема, говорить про важливість її для сільської молоді. Тому не дивно, що у Передмові міститься заклик до священиків грецького обряду та церковних дидаскалів прищеплювати учням любов до руської мови, навчати їх замолоду читати кирилицею, а не лише латинкою, а також оволодівати тими численними господарськими порадами, які стануть згодом їм у пригоді у повсякденному житті.

Однією з причин публікації цієї унікальної книжки було те, що у Волинському, Київському, Подільському і Брацлавському воєводствах жило багато польських обивателів (громадян), які добре розуміли і вживали руську мову, тому ця пам'ятка могла стати їм добрим порадником у лікуванні тварин та багатьох інших щоденних господарських справах. Чи-

мало уваги присвятив М. Возняк аналогічним виданням, написаним польською мовою. Це, зокрема, почаївський друк „Apteka domowa dla poratowania zdrowia potrzebna Autorow różnych zebrana, tak też lekarstwa dla Koni, Bydla y innego drobiu" (вийшов 1788 р.), краківський друк „Liekarstwa Doświadczone, które zebrał... Lekarz Pana Pileckiego Jana trzeciego" (1564), „Hippika, to iest o koniach nauka. Ksiąg czworo" Христофа Дорогостайського (1647) та ін. На основі зіставлення цих пам'яток М. Возняк доходить висновку, що український переклад досить далекий від своїх попередніх видань, хоча багато спільного має опублікована в Почаєві пам'ятка з „Aptek-ою domow-ою", про що свідчать короткі уривки з обох видань — „Книжиці..." та „Aptek-и..." [Возняк 1915, 58]. „Книжица..." є свідомою і цілеспрямованою обробкою вибраних порад та настанов, адресованих широким колам, як і велика частина інших популярних на цей час порадників.

Щодо автора „Книжиці...", то, на думку М. Возняка, він невідомий. А проте можна сказати, що це була світська людина, добре обізнана з ветеринарними та багатьма господарськими справами.

На увагу заслуговує спроба М. Возняка вказати на походження автора книжки. З цією метою він досить детально характеризує головні фонетичні, морфологічні й лексичні риси пам'ятки. Це, зокрема, змішування голосних [ы] та [и], [ѣ] та [и], зміна давніх голосних [о], [ѣ], [е] в [і], вимова приголосних [р], [ц], вживання африкатів [дж], [дзж], [дз], зміна [л] на [в] та ін.; закінчення іменників у родовому, орудному та місцевому відмінках однини, закінчення в інфінітиві, у 3-й особі однини теперішнього часу, наявність суфіксів ***-овати, -увати*** та ін. Коротко розглядав М. Возняк полонізми і церковнослов'янізми, однак без наведення їх польських і церковнослов'янських відповідників та тлумачення значень. Однак, характеризуючи вказані та інші риси, дослідник не конкретизує їх щодо поширення, а тому вони не можуть бути переконливим доказом походження автора з певної території — Волині, Поділля, Наддністрянщини.

Крім позитивних моментів, у публікації М. Возняка є й хиби. На думку О. Горбача, це, зокрема, брак у передруку транслітерованої латинкою кириличної частини (с. 97—110), подача при аналізі фонетичних, морфологічних і лексичних рис пам'ятки лише сторінок заголовків (тобто від заголовка до 85), а не сторінок видання, вказаних у „Записках НТШ" (тобто 59—78), тим більше, що на ці сторінки покликаються дослідники, а також „Історичний словник українського язика" за ред. Є. Тимченка.

У 1985 р. у Мюнхені О. Горбач опублікував пам'ятку під назвою „Книжица для господарства" з мікрофільму оригіналу, який подарував йому доктор І. Сеньків. Зіставивши текст пам'ятки, який опублікував М. Возняк, з мюнхенською публікацією, можна завважити значні відмінності, на котрі вказує О. Горбач. Зокрема, М. Возняк кирилицю передав гражданкою, значно осучаснив текст пам'ятки, модернізував пунктуацію, роздільне написання прийменників від іменників, заперечної частки ***не*** від дієслів.

Особливі зміни стосуються графіки, передачі багатьох давніх літер та словосполучень. Так, йотоване ***я*** (***ѧ***) видавець усюди передає через ***я***, лігатурне ȣ та буквосполучення ***оу*** у прийменнику ***оу*** та на початку слів через ***у***, ***ѡ*** через ***о***, ***е*** замість ***є***, тільки на початку слів видавець зберігає ***є***, паєрик (ʼ) передає через ***ъ***, ***ѕ*** (зело) через ***з***, зберігаються давні ***ѣ***, ***ы***.

Спостерігаються неточності у наголошуванні слів, у написанні окремих слів (наприклад, *огонь* замість *ωгнь*, *провѣваль* замість *провѣвавъ*, *хочете* замість *хочєтъ* та ін.). На підтвердження сказаного наведемо кілька уривків з тексту, який опублікував М. Возняк, та тексту оригіналу з публікації М. Горбача.

I. Колú конь маетъ коло щóки под шкурою ґузи бóлшее, зъ щого буваéтъ, що гóрло загорúтъ гарáчкою и конь не мóжетъ ликáти стрáви и тимъ чáсомъ удушится [Возняк 1915, 62]; колѝ кóнь мáєтъ колò щóки подшк8рою ґ8зи бóлшєє, з҆ щогò б8вáєтъ, щò гóрло загорúтъ гарáчкою и кóнь нємóжетъ ликáти стрáви, и тúмъ, чáсомъ оуд8шитсѧ [Горбач 1985, 25].

II. Взяти тогó человѣка и поставити егó подъ корúтомъ, провертѣвши дзиру въ коритѣ аби ему на самъ каркъ тúлко водá теклá чрезъ день цѣлый, а на гóлову аби не кáпнуло [Возняк 1915, 75]; Взѧ́ти тогò чєловѣка и постáвити Єгò под҆ корúтомъ провєртѣвши дзюр8 въ корúтѣ, áби Єм8 на Сáмъ кáркъ тúлко водà тєклà чрєзь дéнь цѣлый, а на гóлов8 áби нє кáпн8ло [Горбач 1985, 85].

III. Щобъ миши не псовали збожа въ стогахъ. Верствóю перекладáй збóже зъ лúстомъ олхóвымъ албо зъ зѣллямь полин8 [Возняк 1915, 76]; Щобъ миши нє псовали Збóжа въ Стогáхъ. Вєрствóю пєрєкладáй Збóжє з҆ лúстомъ олхóвымъ, áлбо з҆ зѣллѧмь полин8 [Горбач 1985, 87]. Про графічні та орфографічні особливості тексту „Книжиці длѧ господарства“, який опублікував О. Горбач, йтиметься далі.

О. Горбач опублікував з мікрофільму текст пам'ятки кирилівським шрифтом (с. 9—97), подав заголовок і Передмову (с. 2—8), транслітеровану латинкою частину кирилівського тексту (с. 97—110), а також список усіх слів та їх форм із зазначенням сторінок їх фіксацій у кириличному тексті й транслітерованою латинкою, при цьому зі збереженням наголосу, паєрика і титлів. Щоправда, в індексі слів замінено кирилицю на гражданку. Про графічні та орфографічні особливості пам'ятки, опублікованої 1985 р., мова йтиме окремо.

Учений присвятив пам'ятці спеціальну розвідку „Die ukrainische Sprache im Pocajiver Druck „Książka lekarstw końskich“ aus dem Jahre 1788“. У ній він досить докладно розглядає фонетичні та морфологічні особливості пам'ятки, побіжно — лексичні й синтаксичні [Horbatsch 1985, 125—130], а також намагається на основі мовних рис з'ясувати походження автора написання „Книжиці...“ (див. про це окремо).

У центрі уваги дослідника були також відмінності між кирилівським текстом і транслітерованим латинкою, причому як на морфологічному, так і на лексичному рівні [Horbatsch 1985, 133—134].

Як бачимо, обидва вчені — М. Возняк і О. Горбач — своєю сумлінною працею багато зробили для публікації пам'ятки, дослідження її мови на різних рівнях: фонетичному, морфологічному, побіжно — лексичному і синтаксичному. Однак чимало питань і досі залишаються не повністю висвітленими або й зовсім не висвітленими. Тому своїм завданням ми ставимо розглянути графічні й орфографічні особливості оригіналу тексту пам'ятки, який опублікував О. Горбач, докладніше проаналізувати риси церковнослов'янської, народнорозмовної і книжної мови, простежити відбиття діалектних рис у пам'ятці, вказати на запозичення слів з інших мов, детально проаналізувати лексичний склад кожної частини мови,

звернути особливу увагу на функціонування лексичної синонімії й антонімії та ін.

Графічні та орфографічні особливості пам'ятки

У цей період не було ще сталих орфографічних норм, тому існувала правописна розбіжність, зумовлена невідповідністю між орфографічною традицією і тогочасним живим мовленням. Така орфографічна розбіжність відображена вже у „Полѣтиці свѣцкой" [Гринчишин 2003, 250—253], а також у „Книжиці длѧ господарства".

Розглянемо найважливіші графічно-орфографічні особливості досліджуваної пам'ятки. До її графічних особливостей належать такі:

1. Вживання літери ѧ як продовження давньої правописної традиції: *билицѧ* (79), *вѧзового* (53), *взѧти* (14), *длѧ* (61), *звѧжи* (12), *землѧнихъ* (35), *книжицѧ* (9), *конѧ* (11), *корѣнѧмъ* (13), *листѧ* (55), *называетсѧ* (10), *норицѧ* (27), *на пѧдъ* (92), *телѧчой* (81), *цвѧхами* (96) та ін. Лише на початку слів уживається йотоване а (графічно ꙗ): *ꙗблонъ* (89), *ꙗгоду* (92), *ꙗзыкомъ* (71), *ꙗйце* (51), *ꙗко* (10), *ꙗрого* (29), *ꙗчменъ* (44) та ін. Буквосполученням **ia** передається на початку та у середині слів у тексті, транслітерованому латинкою: *iahody iałowcowyi* (105), *iakukolwek* (104), *iak* (109), *rodiatsia* (110), *siiaty* (110).

2. Наявність двох літер на позначення звука [у]: буквосполучення **оу** та ліґатурного 8. Буквосполучення **оу** вживається лише на початку слів, а також як прийменник: *оукаривши* (27), *оуже* (29), *оуздечки* (43), *оуказ8ющаѧ* (9), *оума* (9), *оумочивши* (12), *оупражъ* (7), *оутѣкаетъ* (69), *оуха* (24) та ін.; *оу* лѣкарѡвъ (11), *оу* ноги (16), *оу* сщенѧть (71), *оу* хвоста (41) та ін. У транслітерованому латинкою тексті замість словосполучення **оу** виступає літера **u** або **w**: *uzkim* (107), *umoczywszy* (105), *ustawne* (108), *uterty* (104), *w wodi* (110), *wdaiutsia* (106), *w urупи* (105) та ін.

Переважно у пам'ятці частіше використовується ліґатурне **8**, причому як у середині, так і в кінці слів: *вод8* (11), *всѧк8ю скотин8* (9), *г8бк8* (11), *г8сеницю* (9), *кр8глихъ* (17), *к8лгати* (18), *ног8* (19), *шк8рк8* (9,5), *шмар8й* (41) та ін.

3. Наявність літери є на позначення звука [е] у середині та у кінці слів та буквосполучення **je** на початку слів і після голосних: *беручи* (49), *больше* (54), *добре* (68), *зеленый* (10), *коренъ* (25), *медомъ* (39), *ножемъ* (23), *песъ* (71), *телѧчой* (81), *третого* (51), *цвекла* (67) та ін.; *еднакъ* (14), *его* (12), *едной* (13), *есть* (9), *если* (51) та ін.; *зомѧтое* (48), *липовое* (63), *маетъ* (25), *ошалѣетъ* (44), *спотѣе* (16), *хор8е* (54) та ін.

4. Вживання двох літер на позначення звука [о]: **о** та **w**. Літера **о** найчастіше фіксується у середині та кінці слів, рідше на початку: *боронити* (9), *господарства* (9), *др8чокъ* (21), *ложокъ* (45), *мѧсо* (95), *полотно* (9), *потомъ* (34), *потрошк8* (37), *сѣно* (61), *часто* (47) та ін; *обѣ* (12), *овецъ* (61), *око* (23), *осени* (63), *осиковой* (47), *осхне* (45), *оут8* (35) та ін.

Літера **ѡ** найчастіше виступає на початку, рідше у кінці слів, зокрема у прийменниках **ѡ, ѡтъ (ѡдъ)**: *ѡбертаючи* (22), *ѡбоихъ* (16), *ѡздоровѣе* (47), *ѡни* (60), *ѡпиватисѧ* (73), *ѡрѣхѣвъ* (71), *ѡстрости* (82), *ѡхватитъ* (15), *ѡхолодивши* (47) та ін.; *ранѡ* (72), *тр8днѡ* (70) та ін.

Засвідчені у пам'ятці слова з паралельними формами на **о** та **ѡ**: зъ *обохъ* (24) і *ѡбоихъ* (18), *овца* (66) і *ѡвцѧ* (68), *огнь* (35) і *ѡгнь* (96), *осе-*

ни (63) і к8 *ѡсенѣ* (88), *осхне* (45) і *ѡсхне* (18) та ін.; *того* (14) і *тогѡ* (47), *тѧжко* (68) і *тѧжкѡ* (10) та ін.

5. Фіксація літери **ѣ**, що вимовлялася як [і]: *бѣлый* (10), *бѣлити* (9), *вѣтреный* (16), *горѣлцѣ* (11), *двѣ* (15), *зѣллѧ* (13), *олѣю* (33), *посѣчи* (45), *рѣпицю* (41), *сподѣватисѧ* (75) та ін.

У транслітерованому латинкою тексті пам'ятки скрізь у цих випадках вживається літера **і**: *bižaty* (101), w *wodi* (102), *lisom* (99), na *morozi* (99), *orichy* (97), *sinom* (100), na *chati* (18), do *chliba* (109) та ін.

Літера **ѣ** зрідка вживається у пам'ятці на місці етимологічних **о** та **е** з вимовою як [і]: *бокѣвъ* (24), *вѣвцѣ* (9), *гѣркихъ* (68), *кѣлко днѧми* (48), *кѣсточкою* (23), *нѣздры* (24), *нѣчъ* (31), *пѣвтора* (44), *пѣдковою* (32), *пѣзно* (75), *рѣчъ* (36), на *спѣдъ* (95) та ін.; до *колѣсъ* (27), *крѣпкомъ* (47), на *осѣнь* (95), *рѣчъ* (56), *самцѣвъ* (96), *сѣмъ* (33), *оуглѣвъ* (52) та ін.

6. Наявність літери **ґ** на позначення задньоязикового проривного звука [г] у словах іншомовного походження: *ґвалкъ* (26), *ґришпаномъ* (28), *ґр8золи* (14), *ґр8нтъ* (93), *ґ8дзи*, *ґ8зи* (29), *ґ8ліокъ* (14), на *зґайб8* (35), *лѧґеръ* з вина (64), *пѣґ8лк8* (66), *фѣґи* двѣ (73) та ін. Зрідка замість приголосного [ґ] вживається гортанний приголосний [г]: *варги* (49), *ведл8гъ* звичаю (77), *нагле* (46), *нѣгди* (63), також паралельно з **ґ**: *лѧгеръ* з вина (64), *гришпан8* (43).

7. Вживання один раз літери **ξ** (кс): *лѧξ8е* (53).

8. Наявність літери **ѕ** на позначення звука [з]: *ѕолза* (30), *ѕолзи* (29).

9. Вживання літери **ы** на позначення звука [и], голосного передньо-середнього ряду та високо-середнього піднесення. Таке вживання наявне у родовому відмінку однини або називному відмінку множини іменників давніх основ на **-ā, ŏ**, а також у прикметниках твердої групи, у прикметникових займенниках, у сполучниках, в особових формах дієслів: *воды* (11), *глины* (18), *ґ8лкы* (14), *дж8мы* (9), *кап8сты* (9), *к8пы* (97), *м8кы* (18), *половы* (56), *раны* (13), *соломы* (20), *хворобы* (67) та ін.; *бокы* (17), *храпы* (14); *бѣлый* (10), *водный* (17), *добрымъ* (22), *д8бовыми* (96), *желѧзными* (96), *зеленый* (10), *крвавыхъ* (13), *носатымъ* (10), *пѧный* (10), *теплымъ* (12) тощо; *который* (9), *которыхъ* (16); *дабы* (13), *щобы* (31); *были* (17), *вымый* (12), *г8быти* (9), *зробыти* (15) та ін.

У пам'ятці фіксуються численні випадки, коли замість давнього [ы] вживається голосний передньо-середнього ряду і високо-середнього піднесення [и]: *горѣлки* (22), *ґ8зи* (25), *нѣздри* (24), *полкварти* (30), *салѣтри* (31), *страви* (25), *ф8нти* (41), до *церкви* (61) та ін.; *головними* (25), *землѧнихъ* (35), *к8жѣлними* (57), *остримъ* (23), *прѣснимъ* (24), *пшеничними* (49), *теплимъ* (33) та ін.; *тимъ; нѣби* (23), *поки* (23), *поти* (23), *щоби* (25); *веди* (16), *витѧгни* (23), *возми* (54), *натри* (24) та ін.

Літера **и** замість **ы** вживається, як правило, у дієслівному префіксі **ви-**. Наприклад: *вибивъ* (21), *вибрати* (36), *виглѧдѣти* (76), *витерти* (58), *витѧгн8ти* (60), *вихолодити* (78), *вичистити* (64) та ін. Лише в кількох дієсловах фіксуються паралельні форми з префіксом **ви-** та **вы-**. Це *вийд8тъ* (60) і *выйде* (20), *вимый* (12) і *вымивши* (28), *винѧти* (71) і *выйми* (90).

10. Сплутування голосних [і] (графічно [и] з[ы]) при написанні одних і тих же слів та їх форм: *аби* (40) і *абы* (29), *боки* (46) і *бокы* (17), *води* (54) і *воды* (11), *г8бити* (87) і *г8быти* (9), *засипати* (34) і *засыпати* (14), *теплимъ* (20) і *теплымъ* (12), *тѧгни* (81) і *тѧгны* (18), *четири* (21) і *четы-*

ри (15) та ін. Вимова голосного передньо-середнього ряду [и] та голосного непереднього ряду [ы] як голосного передньо-середнього ряду та високо-середнього піднесення [и] свідчить про те, що у живому мовленні позначувані цими літерами звуки вже не розрізнялися.

11. Наявність літер ї та і на позначення звуків [и] та [і]. На позначення звука [и] літера ї вживається у називному відмінку однини і множини прикметників, прикметникових займенників і прикметникових числівників, а також у корені деяких дієслів: *бѣлавїй* (31), *вєрбовїй* (35), *довгїй* (12), *конскїй* (31), *подобнїй* (31), *свѣжїй* (73); *довгїи* (21), *здоровїи* (21), *кр8говїи* (17), *рожнїи* (59), *хорїи* (70); *кождїй* (19), *которїй* (22); *иннїи* (12), *иншїи* (14); *першїй* (31); *вимїй* (33), *влїй* (45), *налїй* (30); *такїй* (19), *ѧкїй* (10); *др8гїй* (21); *нє прїйдє* (25) та ін.

12. Вживання, за давньою правописною традицією, зредукованих **ъ** та **ь**: *заразъ* (15), *зг8бишь* (60), *з8бъ* (47), *лѣкарствъ* (11), *сл8жатъ* (10), *стоитъ* (10); *хочь* (17), *щобъ* (16).

Фіксуються у пам'ятці поодинокі випадки паралельного вживання в одних і тих же словах **ь** і **ъ**: *кровъ* (16) і *кровъ* (24), *ночь* (84) і *ночъ* (12), *нощь* (71) і *нощъ* (34). Написання **ъ** замість **ь** може свідчити про депалаталізацію губних і шиплячих.

Як правило, літер **ъ** або **ь** немає у дієсловах 3-ї особи однини і множини після приголосних **т, в** перед постфіксом **сѧ**: *всаж8єтсѧ* (17), *зчинаєтсѧ* (40), *качаєтсѧ* (79), *к8саютсѧ* (96), *оудаютсѧ* (88); *зан8ривсѧ* (16) та ін.

13. Вживання паєрика (ꙿ) після приголосних та прийменників, що закінчуються на приголосний: *зꙿ пиловати* (90), *зꙿ сипаєшъ* (87), *из зꙿѣсти* (85); *зꙿ* водою (13), *зꙿ* гнѣздом (11); *зꙿ* снѣг8 (10), *изꙿ* єдной стороны (15), *изꙿ* сѣллю (86), *подꙿ* коритомъ (85), *подꙿ* шк8рою (15), *сꙿ* всѣмъ (83) та ін.

14. Непослідовність у написанні слів окремо і разом. Зокрема, при написанні частки **нє**: в одних випадках вона пишеться з дієсловами окремо (*нє вимєрзаєтъ* (93), *нє гонили* (63), *нє давати* (14), *нє казилисѧ* (71), *нє линѧєтъ* (45) і т. ін.;) в інших — разом (*нєб8ла* (23), *нєзаймєтсѧ* (97), *нємаєтъ* (19), *нєхочєтъ* (43) та ін.).

Мають місце численні випадки написання слів з префіксами **з-, за-, на-, под-, въ-** з іменниками, займенниками разом: *змѧсомъ* (23), *зниткою* (23), *запаз8хами* (73), *нахрєптѣ* (27), *подг8бою* (25), *втой водѣ* (69), *наних*ъ (21) та ін., рідше — окремо у прислівниках: *по томъ* (13), *на противъ* (21), *ѧкъ найболшє* (31), *ѧкъ наймоцнѣй* (21) та ін.

Заслуговує на увагу наголошування слів, позначене у пам'ятці, при цьому не тільки як основний наголос, але у багатьох випадках і як побічний. Напр.: *гóлов8* (10), *кавáлковъ* (17), *котóрый* (10), *пи́ти* (11), *трéба* (31), *оуздéчки* (18) та ін.; *бы́лò* (13), *и́лѝ* (10), *капєлюшà* (37), *самцѧ́* (95) та ін.

Риси церковнослов'янської мови

„Книжицѧ длѧ господарства" належить до пам'яток науково-практичного жанру. У ній подано цінні ветеринарні й господарські поради, як лікувати тварин, виготовляти ліки, як ними користуватися, як вести домашнє господарство, білити полотно, щепити волоські горіхи та ін. Книжка була адресована сільському населенню, а також сільським учням і

мала навчити їх використовувати ці поради у повсякденному житті. Тому автор старався писати її доступною тодішньою народнорозмовною мовою. Щодо церковнослов'янської мови, то її елементи знайшли відбиття в невеликій кількості й були зумовлені давньою правописною традицією, повагою до неї як мови богослужіння, Святого Письма, а також прагненням надати тексту порадника відтінку урочистости, піднесености.

У пам'ятці церковнослов'янізми засвідчені на трьох рівнях — фонетичному, морфологічному та лексичному, хоча і неоднаково.

Із названих **фонетичних** рис у „Книжиці..." зафіксовано такі:

1. Наявність звукосполучення **[жд]** замість народнорозмовного **[ж]** на місці давнього **dj**: *междȣ* (12, 15, 20, 21, 25, 73, 93), *стрȣжденномȣ* (43).

2. Вживання звукосполучення **[шт]** (графічно **щ**) на місці давнього звукосполучення **tj**: *нощь* (71), *нощъ* (34), *овощнимъ* (78) *хощєшъ* (51), *хощєтъ* (94), *хощъ* (27, 75).

3. Наявність неповноголосної форми **-ре-** замість повноголосної **-ере-**: *дрєво* (78), *дрєва* (89), *дрєвомъ* (58), на *дрєвахъ* (76), *дрєвєсъ* (88), *въ чрєво* (46); *дрєвѧной* (96), *въ срєдной* (16); *прєдъ* вєчєромъ (50), *прєд*[є] ѣдломъ (57), *прєд*[є]тымъ (12), *въ прєдъ* (19), *чрєз*[є] (11, 12, 13, 14, 50, 70, 72, 91) та ін.

4. Рідкісне вживання приставного **и**: *изъ* клєю (66), *излєгка* (94), *сѧ избєрєтъ* (57), *изваливши* (13), *измѣшавши* (61), *изсмажъ* (57).

5. Наявність початкового **є** замість народнорозмовного **о**: *єдинъ* (62), *єдна* (16), *єдного* (95), *єднимъ* (22), на *єднȣ* (76), *єднакъ* (14), *єднаково* (17), *єго* (29), *ємȣ* (10). У слові *єднакъ* можна вбачати вплив польської мови. Пор. п. *jednak*.

6. Вживання голосного [є] після шиплячого **ч**: *чєловѣкъ* (72), *чєловѣка* (9), *чєловѣчєскоє* (42), *чєловѣчȣ* (56), *чєтыри* (15).

7. Наявність початкового **к** замість **х**: *кто* (10).

8. Наявність твердого африката **ц**: до *конца* (14), *овца* (66), *овцы* (68), *овцамъ* (64), *ратицъ* (48), *слонца* (35) та ін.

9. Вживання приголосного [л] після голосного [о] у середині слів та суфікса **-л** у дієсловах минулого часу чоловічого роду: *волкъ* (69), *волка* (88), *волни* (74), *волнȣ* (63), *долгȣю* (12), абы конь стєрпѣти *моглъ* (29), *моглсѧ ростѧгати* (76), *сѧ росходилъ* (78), из[є] *полкварти* (30), *полъ лȣта* (47), *волчоє* мѧсо (88), *волчки* (87) та ін.

10. Наявність звукосполучення **стц** замість народнорозмовного **сц**: *мѣстцє* (57), на *мѣстцѣ* (54), *мѣстцѧ* (56).

З **морфологічних** рис церковнослов'янської мови у пам'ятці найвиразніші такі:

1. Наявність форманта **-їє** замість **-є, -я (-ѧ)** (<**ьє**) в іменниках середнього роду давніх основ на **-jŏ**: *варєнїє* (87), *запалєнїє* (30), *затратованїє* (32), длѧ *згȣблєнїѧ* (51), *начинїє* (84), *ропистїє* (57) та ін.

2. Вживання закінчення **-аго** у родовому відмінку чоловічого і середнього роду членних прикметників, прикметникових займенників і прикметникових числівників: *далєкаго* (89), *кȣрачаго* (33), *оусѣканнаго* (50), *тȣрєцкаго* (97), *чєрвонаго* (97); *котораго* (19); *пєрваго* (13), *трєтаго* (13).

3. Наявність у дієприкметнику активного стану теперішнього часу суфікса **-ющ**: *настȣпȣющихъ* (49). Про лексичні церковнослов'янізми див. у підрозділі „Запозичення з церковнослов'янської мови".

Фіксація рис народнорозмовної мови

Оскільки пам’ятка призначалася для широких верств сільського населення, то її автор намагався писати доступною і зрозумілою мовою. Тому не дивно, що народнорозмовна мова відображена тут досить широко, при цьому на різних рівнях — фонетичному, морфологічному і лексичному.

З **фонетичних** рис народнорозмовної мови на увагу заслуговують такі:

1. Наявність голосного [і] (графічно **и**) на місці давнього етимологічного [о]: въ оброцѣ *вѣвсѧнимъ* (47), на *єднимъ* мѣстцѣ (54), *килка* (17), *тилко* (74), по посторонки *тимъ* (22), *потимъ* (83), въ *рѣдкимъ* ѣдлѣ (71), въ *темнимъ* мѣстцѣ (55) та ін.

2. Наявність голосного [і] (графічно **и**) на місці давнього етимологічного [е]: *гноивъ* (76), въ *своимъ* часѣ (88).

3. Вживання голосного [і] (графічно **и**) на місці давнього дифтонга **ѣ**: *kupci* (99) // *к8пцѣ* (95) w *lisi* (107) // въ *лѣсѣ* (62), *lito* (98) // *лѣто* (91), *miszaty* (109) // *мѣшати* (53), *samci* (100) // *самцѣ* (95), *snich* (98) // *снѣгъ* (82), *ćwit* (104) // *цвѣтъ* (88), на *синожатѧхъ* (13) та ін.

4. Наявність приставного приголосного [в]: на *вѣвсиск8* (63), *вѣвцѣ* (9), *вѣспа* (65), *вѣсѣмъ*, *в8жъ* (79), въ оброцѣ *вѣвсѧнимъ* (47), *в8сачъ* (36) та ін.

5. Наявність приголосного [в] на місці [л] у середині іменників, прикметників, числівників, прислівників та на місці давнього суфікса **л** у дієсловах минулого часу чоловічого роду: *вовни* (74), *жовчєю* (із жєлчєю < жьлчєю) (44); *довгїй* (12), *довгє* (96), *довгихъ* (42), *жовтой* (із жєлтой < жьлтой) (18); *пѣвтора* (44); *вздовжъ* (14), *подовгасто* (71); *вивозивъ* (76), *замочивъ* (33), *зоставъ* (90), *стоѧвъ* (20), *ходивъ* (24) та ін.

6. Фіксація голосного [о] на початку слів замість [є]: *одна* (21), *odnoho* (100), *odnak* (106).

7. Наявність префікса **роз- (рос-)** замість **раз- (рас-)**: *розвѧжи* (59), *розгрѣтисѧ* (90), *розорвати* (97), *розпни* (83), *роскидати* (77), *росколоти* (90), *ростѧти* (59), *росходник8* (29) та ін.

8. Вживання повноголосних форм **-ере-**, **-оро-**, **-оло-**: *дєрєво* (26), *дєрєвѧного* (52), *пєрєдъ* (35), *чєрєво* (68), *чєрєзъ* парость (23) та ін.; на *городѣ* (78), *здоровъ* (24), *коровѣ* (62), *морозомъ* (95), изᶜ *стороны* (15) та ін.; *волосъ* (41), *голова* (53), на *долонь* (12), *молоко* (83), *солоною* (63) та ін.

9. Лабіалізація голосного [е] в [о] після шиплячих: *г8сѧчого* (12), *иншого* (11), *нѣчого* (40), *порошокъ* (35), *чорн8* смол8 (34), *чого* (11), *чоловѣкъ* (49), *czotyry* (99) та ін.

10. Наявність приголосного [ж] на місці давнього звукосполучення **dj**: *мєжи* овцами (64), *мєжи* паш8 (52).

11. Наявність приголосного [ч] на місці давнього звукосполучення **tj**: *хочєтъ* (55), *хочє* (63).

12. Наявність африкати **щ**: зᶜ *дощ8* (10), *дощємъ* (91).

13. Вживання африкати **дж**: ѡ(т) *дж8мы* (9).

14. Фіксація буквосполучення **ждж**: зᶜ *дрожджами* (15).

15. Наявність м’якого приголосного [ц]: *билицѧ* (79), *блощицю* (25), на *дихавицю* (38), з *мѣсцѧ* (90), *овцѧ* (68), *рѣпицю* (36) та ін.

16. Наявність звукосполучення **сц** замість давнього **стц**: з *мѣсцѧ* (90), на *мѣсцѣ* (76).

17. Вживання префікса з- та прийменника з (зъ, зє): *звалити* (14), *зварити* (29), *змѣшати* (34), з барана (26), з бѣгȣ (30), *зъ* рѣки (70), *зє пашш* (49), *зє* салѣтрою (44), *зє* черепахи (58) та ін.

18. Наявність голосного [ȣ] на місці давнього [ы]: *бȣли* (74), *бȣвъ* (61), *бȣла* (29), *бȣло* (82).

Найвиразнішими **морфологічними** рисами, відбитими у „Книжиці...“, є такі:

1. Брак в іменниках середнього роду давніх основ на -jŏ суфіксів **-ьj** або **-ij**: *волосѧ* (41), *галȣзѧ* (91), длѧ *здоровѧ* (73), *зѣлѧ* (13), *листѧ* (53), *оуголлѧ* (52), *оутовченѧ* (48) та ін.

2. Наявність закінчення **-овъ** у родовому відмінку множини іменників чоловічого роду давніх основ на -ŏ: *лȣтовъ* (43), *лѣтниковъ* (74), *фȣнтовъ* (80) та ін.

3. Наявність закінчення **-ами (-ями)** в орудному відмінку множини іменників чоловічого і середнього роду давніх основ на -ŏ, -jŏ, засвоєного від іменників давніх основ на -ā, -jā: *боками* (30), зє *вѣдрами* (96), *оухами* (25), *цвѧхами* (96) та ін.

4. Наявність закінчення **-ахъ (-яхъ)** у місцевому відмінку множини іменників чоловічого, середнього і жіночого роду давніх основ на -ŏ, -jŏ, -ĭ, засвоєного від іменників давніх основ на -ā, -jā: въ *зȣбахъ* (73), въ *крамахъ* (66), по *полѧхъ* (76), на *листѧхъ* (86), на *синожатѧхъ* (13) та ін.*

5. Широке вживання закінчення **-ого** у родовому відмінку однини прикметників, прикметникових займенників та прикметникових числівників чоловічого і середнього роду: *бѣлого* (32), *великого* (30), *голодного* (39), *дикого* (90), *сирого* (17), *скаженого* (72), *ѧрого* (29) та ін., *жадного* (26), *иншого* (11), *кождого* (80), *того* (14), *ѧкого* (68) та ін., *дрȣгого* (57); *одного* (100), *першого* (30), *шестого* (49) та ін.

6. Наявність нечленних стягнених форм у називному і знахідному відмінках однини прикметників, прикметникових займенників і прикметникових числівників середнього і жіночого роду: *бѣле* (82), *довге* (96), *кисле* (83), *лисѧче* (69), *наросле мѧсо* (23); *кажде* (62), *дрȣге* (92); *зелена* (92), *конска* (29), *менша* (76); *котора* (47), *перша* (77); *овсѧнȣ* (21); *каждȣ* (13), *кождȣ* (56); *дрȣгȣ* (41) та ін.

7. Вживання в інфінітивах суфікса **-ти**, основа яких закінчується на приголосні **г, к** замість давнього **-чи**: *бѣгти* (96), *могти* (59), *стерегтисѧ* (89); *посѣкти* (74), *текти* (26), *оусѣкти* (40) та ін.

8. Вживання складного інфінітивного суфікса **-увати**: *виприскȣвати* (14), *закопȣвати* (77), *переховȣвати* (94), *скроплювати* (60), *хорȣвати* (51) та ін.

9. Наявність у 2-й особі однини дієслів теперішнього і майбутнього простого часу закінчення **-єшъ, -ишъ** замість церковнослов'янського **-єши, -иши**: *бȣдешъ* (41), *зберешъ* (36), *знайдешъ* (70), *познаешъ* (38) та ін.; *говоришъ* (73), *зробишъ* (64), *мȣсишъ* (12) та ін.

10. Відсутність у 3-й особі однини дієслів теперішнього та майбутнього простого часу закінчень **-тъ (-т)**: *бере* (35), *витече* (26), *охолоне* (44), *помѣркȣе* (74), *пȣхне* (44), *росте* (13), *спотѣе* (16), *хȣдне* (46), *хоче* (63) та ін.

---

* Докладніше про ці та інші закінчення іменників див.: [Возняк 1915, 54—55; Horbatsch 1985, 127—128].

11. Надзвичайно широке використання дієслівних форм 2-ої особи однини наказового способу. Серед форм наказового способу фіксуються три типи: а) із закінченням **-й** (їх 59): *дай* (11), *додай* (32), *загрѣй* (22), *збирай* (85), *кидай* (81), *накрай* (47), *памѧтай* (91), *пор8бай* (82), *тримай* (39) та ін.; б) із закінченням **-и** (їх 69): *бѣжи* (16), *вари* (13), *веди* (16), *виполощи* (83), *витѧгни* (23), *залѣпи* (91), *звѧжи* (12), *намочи* (12), *натри* (24), *посоли* (47), *притисни* (23), *спали* (13), *оутни* (29), *чини* (12) та ін.; в) без закінчення (їх 14): *въкинь* (81), *всипъ* (30), *зарѣжъ* (90), *намажъ* (12), *поѣдъ* (19), *посипъ* (94), *оусмажъ* (29) та ін.

12. Часте вживання дієприслівників на **-чи (-учи, -ячи), -вши** замість церковнослов'янських на **-чє, -вшє**: *бєр8чи* (49), *вєз8чи* (89), *ид8чи* (79), *к8ючи* (36), *мацаючи* (16), *обєртаючи* (22), *поливаючи* (83), *притискаючи* (20), *ходѧчи* (73), *шмар8ючи* (59) та ін. (всього 26); *взѧвши* (11), *викопавши* (89), *витисн8вши* (39), *вичистивши* (37), *загрѣвши* (35), *зробивши* (64), *намочивши* (71), *посадивши* (93), *спаливши* (61), *оумочивши* (12), *оутовкши* (59) та ін. (всього 80).

Надзвичайно багата і різноманітна народнорозмовна лексика у пам'ятці. Вона відбита в усіх частинах мови, крім вигуків. Найбагатше засвідчена ця лексика в іменниках, дієсловах, прикметниках і прислівниках. В інших частинах мови народнорозмовні слова представлені в обмеженій кількості. Лексичний склад кожної частини мови у пам'ятці аналізується в окремому розділі „Лексичний склад пам'ятки".

Наявність рис староукраїнської книжної мови

У досліджуваній пам'ятці, за традицією, збережено ще чимало фонетичних і морфологічних рис давньої книжної мови.

З фонетичних рис можна назвати такі:

1. Збереження давнього етимологічного **[о]** у двох варіантах **о** та **ѡ**: *боль* (75), *волный* (35), *гной* (55), *конь* (10), *носъ* (68), *ночь* (84), *сокъ* (45), *соль* (34), *хвостъ* (41) та ін.; *ѡбоихъ* (18), *ѡвсѧн8* (21), *ѡгнємъ* (33), *ѡхватъ* (17), *ѡцтомъ* (37) та ін.

2. Збереження давнього етимологічного **[є]**: *болшєй* (10), *вєчєръ* (84), *корєнь* (35), *кровє* (81), *мєншимъ* (66), *нємало* (77) і т. ін.

3. Вживання давнього дифтонга **ѣ**: *анѣ* (19), *вѣдро* (96), *звѣра* (24), *зѣлѧ* (13), *загрѣй* (22), *запѣкати* (14), *кѣсточка* (23), *лѣто* (91), *снѣгъ* (82), *хлѣвъ* (64) тощо.

4. Наявність давнього голосного **[ы]**: *абы* (29), *бѣлый* (10), *воды* (20), *г8стыи* (91), *дымъ* (76), *житный* (15), *который* (9), *рыб8* (9), *теплымъ* (12), *чистый* (70) та ін.

5. Збереження давнього йотованого **ѧ**: *дєвѧть* (10), *длѧ* (9), *зємлѧныхъ* (35), *конѧ* (13), *называєтсѧ* (10), *полѧ* (76), *пѧный* (10), *ѧзыкъ* (44) та ін.

6. Збереження давніх зредукованих **ъ, ь**: *въ* (9), *давномъ* (9), *зыйдєтъ* (Там само), *л8гъ* (42), *ѡхватъ* (15), *оцєтъ* (22), *паст8хамъ* (63), *пєрєдъ* (35), *повинєнъ* (76), *рѣчъ* (36), *оук8сивъ* (60), *цвѣтъ* (88) та ін.; *кровь* (16), *любь* (16), *ночь* (84) та ін.

7. Брак приставного приголосного **в**: *овсѧнїй* (39), *овца* (66), *огнь* (34), *оужъ* (60), *оуха* (24) та ін.

8. Вживання паєрика (ⸯ): *зⸯ всюд8* (83), *зⸯ двохъ боковъ* (90), *зⸯ кози* (81), *зⸯ сипаєшъ* (87), *килⸯка* (17), *взадⸯ* (27) та ін.

9. Наявність титла: *мсцѣ* Апрілѣ (88), въ *мсцѣ* Ѡктоврїи (88).

З **морфологічних** рис на увагу заслуговують такі:

1. Збереження давніх форм предметно-особового займенника **онъ**: *єго* (39), *ємꙋ* (10), *они* (60).

2. Наявність закінчень **-тъ (-етъ, -итъ, -ютъ, -ѧтъ)** у 3-й особі однини і множини дієслів теперішнього і простого майбутнього часу: *мокнетъ* (83), *болитъ* (20), *ходитъ* (6); *спѣваютъ* (50), *хорꙋютъ* (67), *водѧтъ* (69) та ін.

3. Наявність давнього складного інфінітивного суфікса **-овати**: *завѧзовати* (34), *замазовати* (Там само), *пєрєхововати* (91), *ратовати* (9) та ін.

Відбиття діалектних рис у пам'ятці

Як відзначають дослідники, „Книжицѧ..." цінна тим, що в ній широко відображена народнорозмовна мова з окремими діалектними рисами на різних рівнях — фонетичному, морфологічному, лексичному, зрідка — на синтаксичному. Однак, вказуючи на діалектні риси, вчені переважно не конкретизують поширення їх у сучасних українських говорах. А тому не завжди можна визначити місця написання пам'ятки. Так, М. Возняк припускає, що автор пам'ятки походив з Волині, проте діалектних рис не подає, хоча у своїй праці досить детально розглядає її фонетичні, морфологічні й лексичні особливості [Возняк 1915, 50—58]. На думку О. Горбача, автор пам'ятки походив, мабуть, з території Поділля, зокрема з місцевостей Гайсин — Умань. Як доказ, мовознавець наводить діалектні риси, зокрема, депалаталізацію приголосного **р**, збереження давнього закінчення **-т** у 3-й особі однини дієслів теперішнього часу, волинсько-подільський суфікс **-аный** у дієприкметниках пасивного стану минулого часу від дієслів на **-и**, наявність румунізму *зґайба* у знач. „садно", грецької грошової одиниці *драхма*, лексем *заступъ, товарина*, вживання паралельних синтаксичних конструкцій з дієсловом *болитъ*: північноукраїнської *воламъ голова болитъ* і південно-західної *вола голова болитъ* [Horbatsch 1985, 125, 132].

Указані діалектні риси відомі в інших сучасних українських говорах, зокрема депалаталізація приголосного **р**, збереження давнього закінчення **-тъ**, наявність слів *драхма, заступъ*, засвідчених уже в пам'ятках української мови XVI—XVIII ст. і написаних на території Волині [Сл. УМ 8, 200; 10, 229], у пам'ятці також зафіксовано ще багато не названих рис, тому, на нашу думку, варто розглянути їх, вказавши на територію поширення. Це, крім усього іншого, дасть змогу конкретизувати походження автора цієї пам'ятки.

Серед фонетичних рис, відбитих у „Книжиці...", назвемо такі:

1. Наявність твердого приголосного [р] у звукосполученнях **ра, ру, ро**: *гарачымъ* (14), *гарачка* (38), *горачка* (39), *господара* (92), *кꙋрачимъ* (35), *нѣздра* (55), *радно* (95), *ратовати* (9), *ратоватисѧ* (86), *трасцѧ* (31), *оупражъ* (54), *чираки* (86), *дрꙋкомъ* (22), *дрꙋчокъ* (21); *трохъ* (52) та ін. Як відзначають дослідники, ця риса характерна для північних та великої частини південно-західних говорів, зокрема на північно-західній Чернігівщині, на Житомирщині, Західній Волині, Тернопільщині, на Східному і Південному Поділлі [Бевзенко 1980, 77; АУМ 2, карти № 115—116].

2. Фіксація у запозичених словах задньоязикового проривного приголосного [ґ]: *ґвалкъ* (26), *ґнипомъ* (57), *ґр8золи* (14), *ґр8нтъ* (93), *ґ8дзи* (29), *ґ8лкы* (14), отъ *дзинґлю* (60), на *зґайб8* (35), *лаґромъ* (80), *пѣґилки* (66), *фѣґи* двѣ (73), *флаґмистой* (51) та ін. Лише зрідка замість [ґ] вживається гортанний приголосний [г]: *варги* (49), *вєдл8гъ* звичаю (77), *наглє* (46), *нѣгди* (71). Вживання фонеми [ґ] властиве переважно південно-західним діалектам [Бевзенко 1980, 82; АУМ 2, карта № 119].

3. Наявність депалаталізованих приголосних [з], [с], [ц] у прикметникових суфіксах **-зкий, -ский, -цкий,** іменниковому **-иско, -изко** та прислівниках: *франц8зкого* (68), з^с *франц8зкимъ* виномъ (19), *дворскїє* (76), *ковалского* (46), *конскїй* (36), *столарскимъ* (54), *т8рецкаго* (97), на *вѣвсиск8* (63), по *близкости* (75); *близко* (68), *багацко* (83). Нині ствердіння приголосних [з], [с], [ц] у наведених суфіксах поширене у ряді південно-західних говорів, зокрема у галицько-буковинських та південнокарпатських говірках [Бевзенко 1980, 69—70, 75].

4. Зміна ненаголошеного голосного [и] в голосний [е]: на *вєсокихъ* (83). Ця фонетична риса нині зберігається у південно-західних діалектах, а також у волинсько-поліських говорах [Там само, 49].

5. Зміна ненаголошеного голосного [е] в голосний [и]: *синового* (79). Досі таке фонетичне явище побутує у південно-східних, південно-західних і волинсько-поліських говорах [Там само, 50].

6. Оглушення дзвінких приголосних перед глухими і у кінці слів: *бєспєчнє* (77), *пчѣлъ* (42), *пятнатця(т)* раз (72), *роскидати* (77), *росколоти* (90), *роспєчєноє* (38), *ростяти* (59), *росходник8* (82), за *хрєптомъ* (22), на *хрєптѣ* (27), *snich* (98) та ін. Досі ця фонетична риса зберігається у південно-західних діалектах, зокрема у наддністрянських і південних подільських говорах [Жилко 1955, 112, 126].

7. Ствердіння приголосного [ц] у суфіксі **-ец**: *конєцъ* (12, 17), *ложицъ* три (18), на *палєцъ* (17), *щєдринєцъ* (56), *тєцъ* (35). Нині ця риса наявна у ряді південно-західних діалектах, зокрема у багатьох наддністрянських, у західній частині подільських і південноволинських говірок [Бевзенко 1980, 76; Брилінський 1991, 51, 70, 99; АУМ 2, карта № 98].

Серед морфологічних рис, зафіксованих у досліджуваній пам'ятці, на увагу заслуговують такі:

1. Брак в іменниках середнього роду давніх основ на **-jŏ** суфіксів **-ьj, -ij,** а також відсутність подовження після м'яких приголосних: з^с *бѣганя* (43), *волося* (41), *гал8зя* (91), до *лєжаня* (52), *насѣня* (56), до *ратованя* (96), по *оук8шєню* (80), *оутовчєня* (48) та ін. Лише у двох словах наявне подовження приголосних: *зѣлля* (13), *оуголля* (52). Нині зберігають подовження приголосних іменники II відміни середнього роду, однак із заміною давнього **ѧ** голосним [ʼа] південноволинські та подільські говірки [АУМ 2, карта № 183].

Засвідчено у пам'ятці ряд іменників середнього роду давніх основ на **-jŏ** із закінченням **-є** без подовження м'яких приголосних: *збожє* (76), *ключє* (38), *зранянє* (51), *окованє* (96), *оус8шанє* (53), *оутовчанє* (53). Такі форми функціонують дотепер у південно-західних діалектах, зокрема у наддністрянських, західній частині південноволинських та галицько-буковинських [Бевзенко 1980, 98; Гринчишин 1995, 220—221].

2. Вживання закінчення **-ови (-еви)** у давальному відмінку однини іменників II відміни чоловічого роду, засвоєне від іменників давніх основ

на **-и**: *волови* (56), *конєви* (27), *псови* (72), *товарови* (61), *чєловѣкови* (84). Це закінчення поширене у галицько-буковинських говорах, зокрема у наддністрянських, тоді як для волинсько-подільських та південно-східних говорів і сучасної української літературної мови характерне закінчення **-ові, -еві** [Бевзенко 1980, 96; Гринчишин 1995, 220; АУМ 2, карта № 177]. Лише у трьох словах засвідчено закінчення **-овѣ, -евѣ**, де **ѣ** вимовляється як [і]: *воловѣ* (53, 61), *конєвѣ* (11), *копитовѣ* (32) і є характерним для волинсько-подільських говірок [Бевзенко 1980, 96; Жилко 1955, 130].

3. Наявність закінчення **-и** у родовому відмінку однини іменників III відміни: *багацкости* (59), *живности* (50), *кости* (88), *крови* (36), *осєни* (63), *помочи* (11), *рѣчи* (82), *сѣти* (81), *части* (67) та ін. У сучасній українській літературній мові вживається закінчення **-і**, хоча за Проєктом нового правопису пропонується писати **-и**,— останнім часом таке написання має місце у науково-публіцистичних творах. На сьогодні закінчення **-и** зберігають південно-західні говори [Бевзенко 1980, 99; Гринчишин 1995, 221; АУМ 2, карта № 174].

4. Фіксація закінчення **-ом** в іменниках І відміни жіночого роду в орудному відмінку однини замість **-ою**: pod *strychom* (замість під стріхою) (98). Таке закінчення властиве нині подільським говіркам. Пор.: *корова — коровом, стодола — стодолом, стрийна — стрийном* та ін. [Брилінський 1991, 52, 91; Deina 1957, карта № VII; АУМ 2, карти № 170—171].

5. Вживання в орудному відмінку однини іменника III відміни *кров* перед закінченням вставного **л**: *кровлю* (31, 45). Така форма фіксується у сучасних подільських говірках [Брилінський 1991, 53].

6. Наявність закінчення **-ѣвъ** замість **-ей** в іменнику III відміни в родовому відмінку множини: з *пєчѣвъ* (77). Таке закінчення побутує у південно-західних говорах, зокрема у наддністрянських, і виникло під впливом іменників І відміни жіночого роду типу *тополів, вербів, сльозів* [Бевзенко 1980, 92; Гринчишин 1995, 221].

7. Наявність форм двоїни в іменниках жіночого роду давніх основ на **-ā, -ĭ**: двѣ *годинѣ* (19, 43), двѣ *ложцѣ* (13), двѣ (три) *части* (22, 56). Такі форми донині зберігаються у південно-західних говорах, зокрема у волинсько-подільських і наддністрянських [Бевзенко 1980, 92; АУМ 2, карта № 257].

8. Вживання закінчення **-їй** у прикметниках, прикметникових займенниках і прикметникових числівниках чоловічого роду в називному та знахідному відмінках однини: *бѣлавїй* (31), *вєрбовїй* (35), *волоскїй* (39), *гарачїй* (38), *довгїй* (12), *зацнїй* (62), *конскїй* (31), *ωвєчїй* (33), *пшєничнїй* (32), *старїй* (26), *цѣлїй* (71) та ін.; *всѧкїй* (75), *каждїй* (93), *которїй* (22); *дрȣгїй* (18), *першїй* (31). Такі форми на сьогодні відомі в говірках Південно-Східної Полтавщини, а також в окремих південно-західних говорах, зокрема в деяких подільсько-волинських говірках [Бевзенко 1980, 107—108; Жилко 1955, 131].

9. Наявність у прикметниках і порядкових числівниках жіночого і середнього роду однини після м'якої основи на приголосний закінчення твердої основи: *вєрхной* (95), под *вєрхною* (24), *житной* (14), *лѣтной* (44), *лѣтною* (50); *трєтȣю* (22), *трєтоє* (72), *трєтою* (81) та ін. Закінчення після твердої основи замість м'якої у прикметниках і порядкових числівниках досі зберігаються у південно-західних говорах, у тому числі у подільсько-волинських [Бевзенко 1980, 108].

10. Фіксація давніх членних форм прикметників, прикметникових займенників і прикметникових числівників у жіночому та середньому роді однини: *бѣлоє* (26), *давноє* (34), *конскоє* (30), *липовоє* (63), *олховоє* (63), *свинѧчоє* (61), *тонкоє* (23), *цѣлоє* (23), *шкодливоє* (68) та ін.; *таковоє* (93), *дрꙋгоє* (93), *трєтоє* (72); *котораѧ* (20), *каждꙋю* (56), *дрꙋгꙋю* (32). Членні форми можна розглядати або як збереження давніх книжних, або як діалектні, що досі зберігаються у південно-західних говорах, зокрема у волинсько-поліських [Бевзенко 1980, 109].

11. Наявність стягненої форми присвійного займенника жіночого роду **та** в орудному відмінку однини: *тєю* (36, 75). Таку стягнену форму та інші форми мають волинські говірки [Бевзенко 1980, 216; Жилко 1955, 131; АУМ 2, карта № 213].

12. Вживання форми інфінітива на суфікс **-ть**: *познать* (25). Такі форми нині переважають у полтавських, південнокиївських і багатьох степових говорах, а також у східній частині південноволинських говірок [Бевзенко 1980, 126—127].

13. Наявність у 3-й особі однини і множини дієслів теперішнього і майбутнього простого часу закінчення **-тъ, -т**, що свідчить про його тверду вимову, характерну для південно-західних говорів, або збереження давньої старослов'янської традиції: *болитъ* (20), *выходитъ* (31), *заважитъ* (52), *зродитъ* (92), *робитъ* (16), *ходитъ* (46) та ін.; *бꙋваютъ* (85), *водѧтъ* (69), *копаютъ* (47), *продаютъ* (93), *хорꙋютъ* (67) та ін.; *заимєтсѧ* (17), *збєрєтсѧ* (32), *кꙋсаютсѧ* (96), *продаєтсѧ* (26) та ін. Тверде флексійне **т** поширене переважно у південно-західних говорах, зокрема наддністрянських, подільських і західноволинських говірках [Бевзенко 1980, 134, 215; Жилко 1955, 115, 127; Брилінський 1991, 44, 52, 100—101, 103; АУМ 2, карта № 240] та ін.

14. Наявність здеформованих форм колишнього перфекта з допоміжним дієсловом *бути (быти)* у теперішньому часі: *въбиєсь* (90), абысь нє *рꙋшивъ* (90), щось *росколовъ* (90). Такі форми слід розглядати як діалектні, поширені в південно-західному наріччі, зокрема у західних подільських говірках та наддністрянських [Бевзенко 1980, 218; Жилко 1955, 127; Гринчишин 1995, 221], або як запозичені з польської мови (пор. п. *wbywieś*).

15. Наявність форми наказового способу 3-ї особи однини або множини, утвореної поєднанням форми теперішнього часу із спонукальною часткою польського походження **нєхъ**: *нєхъ робитъ* (16), *nech obyschnut* (106). Названі форми властиві південно-західним говорам [Бевзенко 1980, 145; АУМ 2, карта № 254].

16. Наявність суфікса **-ан (-ян) (<ѧн)** у пасивних дієприкметниках минулого часу: *задавнѧній* (37), *зроблѧного* (81), *намочаній* (67), *ѡсолѧнимъ* (37), *пєрєпꙋщаной* (39), *ростоплѧнимъ* (37). Такі форми функціонують нині у подільських і південноволинських говірках [Бевзенко 1980, 146; Жилко 1955, 127, 131].

17. Вживання частки **сѧ** у препозиції дієслів: *сѧ бѣлитъ* (84), *сѧ гоѧтъ* (60), *сѧ кꙋривъ* (76), *сѧ лѣчатъ* (70), *сѧ родитъ* (78), *сѧ сказивъ* (72), *сѧ оукажєтъ* (14), *сѧ оумовити* (84) та ін. Форми дієслів з препозитивним уживанням частки **ся** досі зберігаються у західній частині волинсько-подільських говірок [Бевзенко 1980, 214; Жилко 1955, 127; Брилінський 1991, 16—17, 19 та ін.: *ся вдарив, ся вигинає, ся вихваляє*]. Відомі

вони і у наддністрянських говірках тільки з часткою **-с'і**: *сус'іди с'і шос' посварили* [Жилко 1955, 116].

Фіксуються у „Книжиці..." також лексичні діалектизми, які проникли переважно з польської, німецької, румунської мов. Назвемо деякі з них: *bydłyna* (105), *варґи* (49), *жонка* (74), *заступъ* (74), *зґайба* (35), *капєлюшъ* (37), *kartofli* (110), *кнотъ* (12), *крижи* (36), *пѣгѹлка* (66), *писки* (49), *плюца* (81), *пюро* (86), *росолъ* (87), *тваръ* (79), *товарина* (88), *хороба* (9), *хорѹвати* (51), *cebryk* (110), *шпѣхлѣръ* (87) та ін.

Отже, розглянувши діалектні риси, доходимо висновку, що у пам'ятці відбито риси волинських, подільських, волинсько-подільських, наддністрянських, галицько-буковинських говірок. Найширше представлені риси волинських говірок. Це, зокрема, зміна ненаголошеного голосного [и] в [е], а також ненаголошеного [е] в [и], наявність закінчення **-є** в іменниках II відміни середнього роду без подовження приголосних, фіксація давніх членних прикметників і прикметникових числівників у називному і знахідному відмінках однини жіночого і середнього роду, наявність стягненої форми присвійного займенника **та** в орудному відмінку однини *тею*, вживання форми інфінітива з суфіксом **-ть**, наявність слів *bydłyna, боцян, гребло, kartofli, шпихір* замість *шпихлір* та ін. Рисами подільських говірок у пам'ятці є: оглушення дзвінких приголосних перед глухими і в кінці слів, наявність закінчення **-ом** в іменниках I відміни жіночого роду в орудному відмінку однини замість **-ою**, вживання в орудному відмінку однини іменників III відміни *кров* перед закінченням вставного **л**, наявність слів *бардзо, товарина, нех* та ін. Значно ширше засвідчені у пам'ятці риси, спільні для волинських і подільських говірок. Це такі, як наявність твердого приголосного [р], африкати [ц] у суфіксі **-ец**, наявність подовження приголосних після голосних, наявність форм двоїни, закінчення **-їй** у прикметниках, прикметникових займенниках та прикметникових числівниках, суфікса **-ан (-ян)** у пасивних дієприкметниках минулого часу, вживання твердого закінчення **-т** у 3-й особі однини дієслів теперішнього і майбутнього простого часу, частки **ся** у препозиції дієслів, фіксація слів *заступ, варги, писки, хороба, хорувати, лиґати, цвякъ (цвік, цьвакъ)* та ін.

Типовими рисами наддністрянських і галицько-буковинських говірок є наявність задньоязикового проривного приголосного [ґ], закінчення **-ови (-еви)** у давальному відмінку однини іменників II відміни, закінчення **-и** у родовому відмінку однини іменників III відміни, закінчення **-ів (<ѣвъ)** у родовому відмінку множини іменників I відміни жіночого роду.

Як свідчить аналізований матеріал, найбільша кількість мовних рис, засвідчених у пам'ятці, характерна для волинських говірок. Звідси можна зробити висновок, що автором „Книжиці..." був волинянин. М. Возняк у своїй праці „Історія української літератури" погоджується з твердженням архипресвітера уніатської капітули в Луцьку Теодосія Бродовича, який уважав, що автором господарського порадника, тобто „Книжиці...", був луцький староста Ленкевич [Возняк 1924, 106—107]. Це міркування М. Возняка повторив митрополит Іларіон (І. Огієнко) у монографії „Фортеця православ'я на Волині свята Почаївська Лавра" [Огієнко 1961, 325].

Мабуть, доречно припустити, що автор „Книжиці длѧ господарства" був обізнаний з текстом пам'ятки „Полѣтика свѣцкаѧ", про що свідчать численні графічні та орфографічні особливості обох пам'яток, їх фонетич-

ні, морфологічні та лексичні особливості, широке вживання дієприслівникових форм та форм наказового способу, фіксація полонізмів та церковнослов'янізмів і т. ін.

Лексичний склад пам'ятки

У „Книжиці длѧ господарства" лексичний склад досить багатий. Він налічує понад 1600 слів з різних частин мови, крім вигуків. Найчисленнішими є іменники, дієслова, прикметники і прислівники, інші частини мови — нечисленні.

Лексичне багатство пам'ятки зумовлено її змістом. У ній подано досить велике коло ветеринарних і господарських порад, що стосуються ветеринарії та сільського і хатнього господарства. Тут знаходимо рецепти, як лікувати коней (с. 10—48), волів (с. 48—69), кіз (с. 67), свиней (с. 69—71), собак (с. 71—75), як запобігти пошесті чуми (с. 72—75), як боротися з сараною (с. 75—77) і гусеницями (с. 77—79, 88), як лікувати укуси гадюки (с. 79—80), як ловити рибу (с. 80—82), як білити полотно (с. 82—84), як лікувати психічні хвороби (с. 84—85), фізичні хвороби в людей (гарячку, сухоти, пухлину, біль зубів) (с. 85—87, 97), як знищувати мишей і зернового черв'яка (с. 87), як захищатися перед польовими шкодами від худоби (с. 87—88), як щепити фруктові дерева (с. 88—91), як зберігати ліскові оріхи (с. 91), яйця (с. 99), як щепити волоські горіхи (с. 92—93), як оберігати перед морозом цибулю взимку при її транспортуванні (с. 94—95), яка користь від годівлі кроликів (с. 95—96), як діяти для уникнення пожеж (с. 96—97). На сторінках 97—110 транслітеровано латинкою деякі розділи кириличної частини пам'ятки, а також подано пораду про печення хліба в голодні роки.

Лексичний склад пам'ятки буде проаналізовано за частинами мови, при цьому в одних випадках за певними тематичними або семантичними групами і підгрупами, в інших — за структурними типами.

Іменник

У досліджуваній пам'ятці зафіксовано понад 650 іменників. За їх семантикою тут можна виділити понад 20 тематичних груп. Розглянемо ці групи.

Назви частин і органів тіла

Ця тематична група досить численна. На позначення організму тварин, як і людини, в його зовнішньо фізичних формах і проявах вжито слово *тѣло* (54). З інших частин тіла у тварин засвідчені такі лексеми: *голова* (53), *варги*[1] „частина рота, губа" (49), *гȣба* (44), *ћиђи* (104), *писки, пыски* „губи тварин" (49, 50), *морда* „передня частина голови тварин, морда" (29), *зȣбъ*[2]* „зуб": *над зȣбами* (24), *горло* (25), *носъ* (68), *ноздры, нѣздри, нѣздра* „два зовнішні отвори в носі тварин" (12, 24, 61), *крижъ, крижи* „нижня, задня частина спини (тулуба) коня, крижі" (36), *каркъ* „карк, шия, зашийок" (84), *лопатка* „частина тулуба" (19, 21), *колѣно* „суглоб, що з'єднує стегнову і гомілкові кістки": *под колѣномъ* (22), *лобъ* „верхня частина морди" (55), *око* (35), *очи* (24), *бѣлмо* „білувата пляма на роговій

---

[1] Про запозичення слів з інших мов див. окремо.

[2] Позначка * вказує на реконструйовану початкову форму слова.

оболонці ока“ (34), *вн8трность** „утроба, бебехи“: *вн8трности* (40), *повѣка** „рухомі складки шкіри, що зверху і знизу закривають око“: *повѣк8* (23), *оухо** „вухо“: *подъ оухами* (25), *плєчє* (20), *плюца* „легені“ (81), *пєрси* „передня частина тулуба коня від шиї до початку ніг“ (46), *кишки* „кишківник“ (46), *с8ставъ** „окрема частина кістяка хребетних тварин“: *с8става* (20), *нога* (20), *ратицѧ** „рогове утворення в кінці ніг“: *ратицѣ* (48), *рѣгъ* „роговий покрив, ріг“ (36), *копито* (37), *хрєбєтъ** „спина тварин“ (46), *на хрєптѣ* (27), *хвостъ* „придаток на задній частині тіла тварини“ (41), *чєрєво, чрєво* „черево, живіт“ (46, 68), *оутроба** „внутрішня частина живота тіла тварини або птиці“: *оутроби* вєпровой (80), *оутроб8* з боцѧна (67), *щока* „частина морди, голови тварини“ (41), *ѩзыкъ* „рухливий м’язовий орган у ротовій порожнині хребетних тварин“ (44), *шєрстина** „окрема волосина шерсті“: *шєрстини* с8хой (18), *щєтина** „коротка цупка шерсть у тварин“: *щєтин8* (70), *шк8ра** „зовнішній покрив тіла тварин“: под *шк8рою* (15).

До цієї тематичної групи можна віднести і такі лексеми: *калъ* „послід тварин“ (31), *лайно* „послід тварин, кал“ (28), *мочъ* „сеча“ (47), *сєча**: *сєч8* (51), *сиклина** „сеча“: въ *сиклинѣ* (87), *оурина** „сеча, урина“: въ *оуринѣ* (87).

Крім назв частин організму тіла тварин, у „Книжиці...“ засвідчено і ряд слів, що стосуються назв організму людського тіла. Це *р8ка**: *р8к8* (38), *локоть** „лікоть“: до *локтѧ* (86), *палєцъ* (17), *тварь* „обличчя“ (79), *паз8ха** „простір між грудьми і одежею, яка до них прилягає“: за *паз8хами* (73).

Назви хвороб і наслідки захворювання

Ця тематична група у пам’ятці представлена досить численно, і це цілком зрозуміло, адже тут подаються ветеринарні поради, як лікувати домашніх тварин (коней, волів, овець, кіз, свиней, собак) від різних хвороб, та вказуються причини їх виникнення, а також психічні й фізичні хвороби в людей (гарячки, болі, болячки, пухлини, сухоти, кашель, сап, пузирі, нариви та ін.).

Серед назв хвороб можна виділити загальні та конкретні. До загальних назв належить лексема *хороба** „хвороба, недуга, діал. хороба“: *хороб8* (23). Значно ширше засвідчені конкретні назви хвороб. Це *вусачъ* „хвороба у коней і корів; рід паралічу“ (36), *вѣспа* „інфекційна хвороба, що супроводжується гнійним висипом на шкірі“ (65), *дисєнтєрїѧ* „дизентерія, діал. червінка“ (75), *дж8ма, дзж8ма* „гостре інфекційне захворювання, чума“ (9, 74), *дихавицѧ** „астма, ядуха, діал. дихавиця“: на *дихавицю* (38), *золза* „запалення завушних залоз“ (30), *кашєль, kaszel* „хвороба, що супроводиться судорожними видихами з хрипінням“ (38, 102), *короста* „заразна шкірна хвороба“ (65), *носатизна** „заразна хвороба, яка супроводжується появою гнійних пухирців у носоглотці, сап“: на *носатизн8* (10), *пархи, parchy* „заразне захворювання тварин, яке вражає голову, ноги, вуха; парші“: *пархи* воловїє (59), *parchy* na hołowi (103), *паск8дникъ* „хворобливе захворювання очей у коней“ (23), *повѣтрє* „гостре інфекційне захворювання, чума“ (69), *с8хоти, suchoty* „туберкульоз, сухоти“ (82, 102), *тилчакъ* „кривава короста“ (13), *трасцѧ* „лихоманка, трясця“ (31), *фєбра, фрибра* „лихоманка, трясця“ (85, 31).

До цієї тематичної групи також належать слова, які пов’язані із захворюванням, є наслідками тих чи інших хвороб. Це такі, як *боль* „відчут-

тя фізичного страждання, біль" (75), *болѧчка* „опух, чиряк на язиці" (44), *бомблѣ* „пузир, пухир" (60), *ґ8дзи, ґ8зи* „наріст, нарив, ґуля" (29, 25), *ґ8лѧ** „наріст від удару на шкірі": въ *ґ8лѣ* (57), *ґ8лкы* „зменш. від ґулѧ (14), *ґ8лїочки* „ґульки на язиці" (60), *зґайба** „невелика неглибока ямка, садно": на *зґайб8* (35), *зараза* „мікроорганізми, що є збудниками інфекційних хвороб" (74), *колка** „гострий біль у животі, у боці": *колки* (75), *к8рдюкъ* „жирове відкладення біля хвоста у деяких пород овець" (42), *перелоги* „корчі, судороги" (38), *прищъ* „невеликий запальний горбик на шкірі" (57), *п8хлина* „боляче припухле місце, здуття на шкірі тварин" (21), *рана** „пошкодження тканин тіла тварин чим-небудь": *ран8* (12), *слиног8ръ* „болячка в горлі, надмірне виділення слини" (44), *стр8пъ* „кірка, яка вкриває поверхню або краї рани, що загоюються" (85), *чиракъ* „гнійний нарив, фурункул" (42).

Сюди умовно можна віднести і такі лексеми, як *д8рота* „шаленість, несамовитість" (44), *охватъ* „знесилення, ослаблення" (15), *слабостъ* „недостатність або занепад фізичних сил" (84), *шаленство* „несамовитість, шаленство" (44).

Назви рослинного світу

Серед цієї тематичної групи можна виділити дві групи: назви дерев і назви рослин.

З-поміж назв дерев наявні загальні й конкретні назви. До загальних належать такі, як *дерево* (26), *derewo* (97), зб. *деревѧ* (79). Ширше фіксуються у пам'ятці конкретні назви дерев. Це *вербина** „вербове листяне дерево": зъ *вербини* (85), *верболозъ** „верболіз": зъ *верболоз8* (79), *вишнѧ**: з *вишенъ* (66), *гр8ша**: з древа *гр8ши* (89), *гр8шка** „груша": о прищепахъ садовыхъ *гр8шокъ* (88), *ґвалкъ* „бакаутове дерево", залізне дерево" (26), *д8бъ**: на *д8бѣ* (73), *ѡрѣхъ* „горіх" (39), *сливка** „слива": зъ древа *сливки* (89), *ꙗблонѧ* ꙗяблуня": древо *ꙗблоню* (89), *ꙗблоко** „фруктове дерево": о прищепахъ садовыхъ *ꙗблокъ* (88).

До цієї підгрупи можна віднести також слова, які є складовою дерев. Це *гал8зка** „боковий відросток від стовбура дерева; галузка, вітка": *гал8зк8* (90), зб. *гал8зѧ** „гілля, вітки": въ *гал8зѧхъ* (85), *голѧка** „гілляка": зо *голѧкъ* (89), *кора**: *кор8* д8бов8 (26), *коренъ**: при *коренѣ* (92), *лѣторосль** „назва гілок": з *лѣторослѧми* (52), *пенъ*, pen „пень" (90, 107), *пнѧкъ, pniak* „залишок стовбура зрубаного дерева, пень" (90, 107), *прищепа** „прищеплене фруктове дерево": о *прищепахъ* садовыхъ (88), *пр8тикъ* „тоненька гнучка гілка без листя" (90), *щепа* „прищеплене фруктове дерево" (91).

Значно ширше фіксуються у пам'ятці назви рослин. Це пояснюється тим, що рослини здавна використовувалися у медицині, зокрема народній, для виготовлення ліків та лікування багатьох хвороб. Серед назв рослин наявні слова, запозичені з латинської мови. Це *асафетида** „ассафет": *асафетиди* (67), *асфоделюсъ* „назва трав'янистої рослини" (69), *бетасилвестрѣсъ* „лісовий буряк" (67), *полѣґон8мъ* „спориш" (59), *терментиллѧ* „куряче зілля" (13), *шант8бѣлъ* „назва рослини": *шант8бѣл8* (59).

Значно повніше відбиті у пам'ятці книжні та народнорозмовні назви рослин. Сюди належать такі слова: *багно* „болотяна чагарникова рослина з дурманячим запахом" (69), *бодякъ** „колюча трав'яниста рослина — бу-

р'ян, будяк": зͨ *бодѧкѣвъ* (53), *вика** „кормова бобова рослина": з *вики* (58), г8сѧча *вика* „сочевиця" (56), *дзинѓєлъ** „назва рослини, дягель": от *дзинѓлю* (60), *дѧтєлина** „трав'яниста рослина": *дѧтєлины* (81), *зѣллѧ* „трав'янисті рослини, які використовують для лікування або споживання" (68), *к8рачє зѣллѧ* „кривавник, деревій" (13), *крвавникъ** „кривавник, деревій": *крвавник8* (47), *кропива**: *кропиви* (82), *либютки, лієбютки* „назва рослини" (81, 80), *лодига* „назва рослини" (45), *лоп8хъ** „реп'ях, лопух" (95), *маиранъ** „майоран": *маиран8* (81), *очєрєтъ** „очерет, тростина": з *очєрєт8* (69), *пєрєст8пникъ** „багаторічна дикоростуча трав'яниста отруйна рослина, переступінь": *пєрєст8пник8* (55), *подбѣлъ* „підбіл, мати-й-мачуха" (40), *полинъ* „полин, полинь" (79), *пѧтєрникъ* „назва рослини": *пѧтєрник8* (82), *росходникъ** „розхідник": *росходник8* (82), *р8та**: *р8ти* (45), *опѣхъ* „назва рослини" (45), *савина* „назва рослини" (52), *слюзникъ* „назва рослини" (27), *слюзъ** „назва рослини": *слюз8* лѣсового (48), *споришъ* „спориш" (59), *тростина* „тростина, очерет": ѡ(т) *тростини* (42), *хмѣлъ* „суцвіття однорічної, багаторічної рослини у вигляді шишок" (64), *царъ* „цар, підбіл" (40), *цвєкла лѣсова* „буряк лісовий" (67), *чємєрицѧ** „багаторічна отруйна трав'яниста рослина, чемериця": *чємєрицѣ* чорной (12), *чєрн8шка** „цибуля-сіянка, чорнушка": *чєрн8шк8* (60), *чомбѣръ** „назва рослини": *чомбѣр8* (80), *щавий** „щавель, діал. щавій": *щавию* (81), *щєдринєцъ* „назва рослини" (56).

До цієї тематичної підгрупи належать і городні овочеві рослини. Це, зокрема, такі слова, як *бобъ** „плід рослини, призначений для приготування їжі, біб": *боб8* бѣлого (52), *горохъ* (42), *кап8ста**: лѣкарство з *кап8сты* (77), *kartofli* „картопля" (110), *циб8лѧ* (95), *часникъ* (73).

Окрему нечисленну підгрупу становлять назви фруктів. Це *ꙗблоко** „яблуко": *ꙗблока* (92), *ꙗгода** „плід деяких деревних рослин": *ꙗгод8* (92), *iahodu* (92), *ꙗгоди* яловціовїє (86), зͨ *ꙗгодами* бзовими (65). Засвідчені у пам'ятці назви зерна злакових рослин. Це такі слова: *жито* (29), *овєсъ**: *овса* (19), *просо* (34), *пшєницѧ**: *пшєницю ꙗр8* (10), *ꙗчмѣнь* (44), *зєрно* (52), *зєрнѧ** „дрібний плід хлібних злаків, зернина": три *зєрнѧтъ* пєрціовихъ (52), *колосѧ** „суцвіття злакових рослин": зͨ *колосѧмъ* (10).

Назви тваринного світу

Серед цієї тематичної групи можна виділити три підгрупи: а) назви свійських тварин, б) назви диких тварин, в) назви земноводних тварин.

Із назв свійських тварин у „Книжиці..." засвідчені такі слова: *баранъ**: з *барана* (26), *волъ* (51), *коза**: *кози* (81), *конъ* (10), *корова**: *коровѣ* (62), *овца, овцѧ* „вівця" (66, 68), *свинѧ**: *свинѣ* (9), *собака* (72), *пєсъ* (71), *bydłyna* „невелика домашня тварина" (105), *скотина** „домашня сільськогосподарська тварина": *скотин8* (9), *товарина** „одна тварина великої рогатої худоби": *товаринѣ* (63), *товаръ* „велика рогата домашня худоба" (61), *чєрєда** „група свійських тварин, які тримаються разом": *чєрєд8* (69).

Із назв диких тварин у пам'ятці фіксуються лише три слова: *звѣръ** „дика не приручена тварина": от *звѣра* (24), *волкъ* „вовк" (69), з *волка* (88), *рисъ** „великий хижий ссавець родини кошачих": *рисѧ* (24).

Двома словами представлені у „Книжиці..." назви земноводних тварин. Це *жаба**: *жаб8* (74) і *роп8ха*: *роп8х8* (74).

Назви кормів для годівлі тварин

Ця тематична група нечисленна. Тут можна назвати такі слова: *ѣдло** у двох значеннях: 1. „їда": до *ѣдла* (32), передъ *ѣдломъ* (37), 2. „їжа": въ рѣдкимъ *ѣдлѣ* (71), *обрѣкъ* „дрібно посічена солома з вівсом для годівлі коней, обрік" (36), *ѡтр8бы** „висівки": зє *ѡтр8бами* пшеничними (49), *паша** „свіжоскошена трава, призначена для годівлі худоби": *паши* давати (54), *пашнѧ** „хліб у зерні, зерно": *пашнѣ* трєба имъ давати (35), *покармъ** „корм, їжа, пожива": за *покармъ* (10), *сѣно* „скошена і висушена трава, що йде на корм худобі" (61), *сѣчка**, *siczka*: *сѣчк8* (45), na *siczki* (109), *солома* (20, 52).

Назви комах — паразитів тварин і рослин

З цим значенням у пам'ятці засвідчено такі слова: *блощицѧ**: *блощицю* (25), *вошъ** „воша": *воши* воловіє (60), *г8сєлницѧ* „гусениця" (78), *мровка** „мурашка, діал. мурава": *мровокъ* (11), *м8ха**: *м8хи* (49), *саранча* „велика кількість комах, яка знищує посіви і рослини" (76).

Назви плазунів, гризунів

Тут можна назвати такі слова: *в8жъ, оужъ* (79, 62), *мишъ**, *мышъ** „миша": *миши* (75), на *мыши* (9), *робакъ* „черв'як, хробак, робак" (79), *робачокъ** „черв'ячок, хробачок": до *робачка* (71), *щ8ръ** „щур, пацюк": *щ8рѣ* (9).

Назви свійських і диких птахів

Із назв свійських птахів у пам'ятці засвідчено такі лексеми: *к8ри* (94), *к8рка** „самка півня": зє чорной *к8рки* (40), *к8ръ** „півень": *к8ри* спѣваютъ (50). На позначення дикого птаха вжито слово *боцѧнъ* „лелека, бусол": зє *боцѧна* (67).

Назви риб і знаряддя для їх ловлення

Сюди належать такі слова: *карасикъ**: *карасиковъ* (63), *риба**, *рыба**: *риб8* (81), *рыб8* (9), *ракъ**: *ракѣвъ* (77), *сєлєдєцъ** „невелика морська риба, оселедець" ѡт *сєлєдцѣвъ* (87), *вѧтѣръ** „вальцюватий кіш для ловіння риб в озерах або річках": въ *вѧтѣръ* (82), *сѣть* „пристрій для ловлі риби" (81), *ловитва** „ловля, ловлення": о *ловитвѣ* (80).

Метрологічні назви

Серед цієї тематичної групи можна виділити такі семантичні підгрупи: а) назви міри ваги. Це *л8тъ* „міра ваги тих речовин, які зважували невеликими дозами (солі, гірчиці тощо)" (11), *ф8нтъ** „міра ваги сипких тіл": *ф8нтовъ* (80); б) назва міри довжини: *локоть* (13), *пѧдъ* „міра довжини, що дорівнювала відстані від великого пальця до вказівного" (92); в) міра сипких і рідких тіл: *кварта**: шєсть *квартъ* (56), *горстка** „жменя, пучок чого-небудь": двѣ *горстки* салѣтри (32), *горсть** „те саме, що горстка": м8кы пшеничной *горстей* четыри (18), *жмєнѧ** „певна кількість чого-небудь, що вміщається між зігнутою долонею і пальцями": м8ки *жмєню* (40), *жмѣнка** „зменш. до жмєнѧ": салѣтри *жмѣнк8* (31), *ложка** „мала кількість, крапля чого-небудь": по єдной *ложцѣ* (13), *ложица** „крапля чого-небудь": ѡливы *ложицъ* три (18), *порцыѧ** „певна кількість чого-небудь": солѣ *порцыю* (11), *пригорщъ** „кількість чого-небудь, що вміщається між обома напівзігнутими й складеними кистями, пригорща": на-

шкробай солонины добр8 *пригорщъ* (39); г) назва виміру часу. Сюди належать такі слова: *година** „проміжок часу в 60 хвилин“: держи конѧ въ водѣ *один8* (16), *доба** „одиниця виміру часу, що дорівнює 24 годинам“: на три *добѣ* поставити (14), *тиждень** „одиниця виміру часу із 7 днів від понеділка до неділі“: давати тоє через три *тиждне* (32), *часъ* „проміжок часу, протягом якого щось діється“: на той *часъ* потреба жил8 з храпѣвъ витинати (14).

Назви часових понять

Серед цієї тематичної групи можна виділити такі семантичні підгрупи: а) назви пір року: *весна**: на *весн8* (88), *лѣто, lito* (91, 100), *осѣнь**: на *осѣнь* (95), *зима* (65); б) назви місяців: *мѣсѧць** „місяць“: каждого *мѣсѧцѧ* (48), *апріль** „квітень“: въ *Апрілѣ* (88), *марецъ**, *marec** „березень“: въ *Марцѣ* (88), w *Marci* (106), *ноємврій**, *Noiewryi* „листопад“: въ *ноємврїи* (88), w misiaci *Noiemryi* (106), *ѡктоврїй**, *Octowryi** „жовтень“: в *ѡктоврїи* (88), w *Octowryi* (106); в) назви на позначення окремих частин доби: *день* (34), *ночь, ночъ* (84, 85), *нощь, нощъ* (71, 34), *пол8день** „приймання їжі опівдні“: ѣсти ѡ самомъ *пол8днѣ* (50), *свѣтанѧ** „світанок“: коло *свѣтанѧ* (50), *вечеръ** „частина доби від кінця дня до початку ночі“: давати живности предъ *вечеромъ* (50).

Назви знарядь праці

З цим значенням у пам'ятці вжито такі слова: *веровка** „мотузка“: двѣ *веровки* (18), *шн8ръ** „тонкий мотузок“: *шн8ромъ* (20), *клѣщи** „металевий інструмент у вигляді щипців, кліщі“: ковалскими *клѣщами* (27), *клѣщики** „кліщики“: *клѣщиками* (51), *молотъ**: *молота* ковалского (46), *наперстокъ* (84), *ножъ**: *ножемъ* (90), *ножикъ**: *ножикомъ* (90), *ґнипъ** „шевський ніж“: *ґнипомъ* (57), *пилка**: *пилкою* (89), *сокира**: *сокирою* (74), *шило**: *шиломъ* (20), *швайка** „гостре велике шило“: *швайк8* (12).

Назви господарських виробів для хатнього вжитку

Серед цієї тематичної групи варто виділити два типи: загальні й конкретні назви.

На позначення загальної назви у пам'ятці засвідчено слово *начинѧ*. Воно вжито у значенні „вироби з дерева, металу, які служили для приготування і зберігання їжі; посуд“: всѧкїй пос8докъ и *начинѧ* зъ которыхъ ѣдѧтъ и піютъ (75). Всі інші лексеми є конкретними назвами. Це *глад8щикъ** „високий череп'яний глек без вушка“: въ *глад8щикъ* (91), *горнецъ* „глиняний посуд, в якому варять їжу; діал. горнець“ (81), *горщикъ* „горщок, горщик“ (91), *garniec* „горщик“ (110), *макѣтра**: въ *макѣтрѣ* (19), *миска**: въ *миск8* (18), *тертка**: на *тертцѣ* (86), na *tertci* (104), *килѣшокъ, kiliszok* „келишок, келешок“ (40, 103).

До цієї тематичної групи можна умовно зарахувати і слова *ложка, ложица*, однак у пам'ятці вони вживаються як міра рідких і сипких тіл. Див. про це у тематичній групі „Метрологічні назви“.

Назви продуктів харчування, страв і прянощів

З цим значенням у пам'ятці зафіксовано такі лексеми: загальна назва *живность** „засоби харчування, харч“: до *живности* способне (77), *масло**: зъ *масломъ* (42), *молоко* (83), *м8ка** „борошно, мука“: овсѧн8 *м8к8* (21), *мѧсо* (23), *сало* „внутрішній свинячий жир“ (62), *солонина** „свіжий

зовнішній свинячий жир; засолене м'ясо“: *солонин8* (34), *страва** „приготовлені для їди продукти харчування“: *страви* (25), *тѣсто* „назва борошняної страви“ (18), *хлѣбъ* „випечений виріб з тіста“ (72), „*яйцє* к8рачє (51), *олѣй* „харчовий продукт у вигляді рідкої жирової речовини, олія“ (40), *олива** „нижчий ґатунок олії“: зъ *оливою* (39), *оцєтъ* „гостра приправа до їжі, для консервування продуктів“ (22), *пєрєцъ* (72), *сирватка** „сироватка“: *сирватк8* (83), *хрѣнъ**, *chrin** „хрін“: *хрѣн8* (47), *chrinu* (104), *юха** „юшка, діал. юха“: *юх8* (40), *юшка** „рідина з будь-якої страви“: *юшкою* (28). Сюди можна віднести і лексему *гал8нъ* „подвійна сірчанокисла сіль“: зъ *гал8н8* (66).

Назви напоїв

Ця тематична група представлена нечисленно. Це такі слова: *вино**: *вина* (61), въ *винѣ* франц8зкомъ (56), *горѣлка**: *горѣлк8* (22), *пиво* (44), *сокъ* (45), *вода** „безбарвна прозора рідина на смак прісна або солона“: давай конєвѣ т8ю *вод8* пити (13). Крім того, лексема *вода* вжита ще у значенні „водна поверхня якоїсь водойми (річки, ставка тощо)“: дєржи єгѡ [конѧ] въ *водѣ* годин8 (16), *напой* „напій“ (14), *тр8нокъ** „спиртний напій, напиток, трунок“: *тр8нкомъ* (73).

Назви одягу, головного убору і взуття

На позначення одягу у пам'ятці вжито такі слова: *лѣтникъ* „жіночий одяг з легкої матерії“ (74), *плахта* „жіночий одяг типу спідниці, зроблений із двох зшитих до половини полотнищ“ (74), *с8кманъ** „суконний або полотняний верхній одяг з довгими розширеними донизу полами, свита“: въ *с8кманѣ* (74), *х8стка** „невеликий шмат тканини, яким запиналися жінки і який використовувався для господарських потреб“: *х8стк8* (34), *х8ста** „те саме, що хустка“: *х8стою* (56), *кѣшєнѧ** „частина одягу (штанів, пальта тощо)“: по *кѣшєнѧхъ* (73).

На позначення головного убору засвідчені слова *капєлюшъ** „підбита хутром шапка, капелюх“: *капєлюша* (37) і *шапка**: *шапк8* (74).

Один раз вжито у пам'ятці слово *чоботы** у значенні „вид дрібного чоловічого і жіночого взуття з довгими халявами“: зъ *чобѣтъ* (28).

Назви тканин

У цьому значенні у пам'ятці вживаються три слова: *полотно* (9, 84), *с8кно* (37), *крашанина** „лощене фарбоване полотно, пофарбована тканина, діал. крашенина“: *крашанины* гранатовой (13).

Назви будівель, приміщень, закладів, житлових споруд і їх частини

З цими значеннями у „Книжиці...“ засвідчено такі лексеми: *аптика** „аптека“: въ *аптицѣ* (12), *овчарнѧ** „хлів або повітка для овець, вівчарня“: въ *овчарнѧхъ* (69), *комора** „окрема будівля, приміщення для зберігання зерна, продуктів харчування“: въ *коморѣ* (75), *лохъ**, *лїохъ** „спеціальне обладнане приміщення для зберігання продуктів (овочів, фруктів тощо)“: въ *лох8* (89), въ *лїохахъ* (74), *młyn** „млин“: w *młynі* (109), *стайнѧ** „стайня, конюшня“: по *стайнѣ* (24), *фабрика**: до *фабрики* (93), *хата**: въ *хатѣ* (64), *хлѣвъ* „приміщення для свійської худоби, хлів“ (64), *цєрква** „будівля, в якій відбувається християнське богослужіння“: до *цєркви* (61), *шпѣхлѣръ* „комора, амбар, діал. шпихлір“: въ *шпѣхлѣра(х)* (72).

У значенні „приміщення для роздрібної торгівлі, крамниця" вжито слово *крамъ**: въ *крамȣ* достанетъ (53). Лексема *торгъ* засвідчена у значенні „місце продажу, базар": на *торгахъ* (95).

Назви, пов'язані з бджільництвом

Сюди можна зарахувати такі слова: *оулѣй** „вулик": въ *оулѣи* (42), *пчѣла** „бджола, діал. пчола": *пчѣлъ* (42), *медъ**: *медȣ* (28), прѣснимъ *медомъ* (24), воскъ*: зъ *воскомъ* (37, 90).

Назви осіб за професією і діяльністю

У досліджуваній пам'ятці ця тематична група представлена такими словами: *аптикаръ** „аптекар": оу *аптикаровъ* (65), *коваль* (36), *крамаръ** „крамар, гендляр": оу *крамаровъ* (11), *кȣпецъ**: *кȣпцѣ* (95), *kupci* (99), *лѣкаръ**: оу *лѣкаровъ* (11), *майстеръ** „фахівець з якого-небудь ремесла": *майстрѣ* (27), *ремесникъ**: *ремесники* (93), *remesnyki* (99), *токаръ**: оу *токара* (27), *господаръ* „господар, хазяїн" (61), *господинѣ* „господиня, хазяйка" (84), *обиватель* „постійний мешканець якої-небудь місцевости, обиватель, громадянин" (62).

Назви предметів і явищ природи

Сюди належать такі лексеми: *вѣтеръ* (65), *witer* (100), *дощъ**: на *дощѣ* (85), *огнь* „вогонь" (34), *пѣсокъ** „пісок": *пѣскȣ* (48), *снѣгъ* (82), *snich* (18), *морозъ**: на *морозѣ* (94), *тепло**: въ *теплѣ* (11), *слонце** „сонце": *слонца* (35), *солнце** „сонце": на *солнцѣ* (91), *заходъ** „час, коли заходить сонце": по *заходѣ* слонца (35), *всходъ** „час, коли сходить сонце, схід": передъ *всходомъ* слонца (35).

Назви на позначення абстрактних понять

До цієї тематичної групи належать переважно іменники з суфіксами ***-остъ, -ан(я), -енїе, -ств(о)*** і без суфіксів. У досліджуваній пам'ятці слів з абстрактним значенням невелика кількість. Це такі, як *багацкостъ**: длѧ *багацкости* (59), *бачностъ* (51), *бѣганѧ**: з *бѣганѧ* (43), *бѣлостъ* (83), *зранѧне* (57), *лѣкарство* (23), *слабостъ* (84), *солоностъ**: *солоности* (82), *трȣдностъ**: зъ *трȣдностїю* (10), *трȣсъ**: безъ *трȣсȣ* (26) та ін.

Як видно з аналізу фактичного матеріалу, більша частина слів майже всіх тематичних груп з певними фонетичними змінами дійшла до нашого часу й активно використовується в сучасній українській літературній мові чи діалектах, і це не дивно, адже книжка адресувалася сільському населенню, тому автор писав зрозумілою і доступною мовою з перевагою народнорозмовних елементів. Ці елементи знайшли відбиття у всіх тематичних групах, зокрема у назвах частин і органів тіла тварин і людей, у назвах хвороб, рослинного і тваринного світу, продуктів харчування, житлових споруд, у метрологічних назвах і назвах часових понять та ін. Лише незначна частина аналізованих слів вийшла з ужитку. Це переважно слова, запозичені з польської, церковнослов'янської, латинської, грецької, румунської та інших мов. Наприклад: *боцѧнъ, бомблѣ, гребло, дагпіес, крижи, хороба* та ін.; *древо, чрево, нощъ* тощо; *апрѣль, ѡктоврїй, ноемврїй, дисентерїѧ; зґайба, сȣкманъ, фȣнтъ* та ін.

Прикметник

У досліджуваній пам'ятці прикметники засвідчені досить численно. Їх налічується понад 260. За семантикою і морфологічною будовою тут можна виділити якісні, відносні та присвійно-відносні прикметники. Серед якісних прикметників ми означили такі тематичні групи:

1. Прикметники, які вказують на особливості характеру і психічного стану тварини: *вєсєлїй* конь (26), *дихавичнїи* овцы (68), *скажєнїй* собака (72), *см8тнїи* свинѣ (70).

2. Прикметники, які означають фізичні властивості тварини: нога *болнаѧ* (20), *здорового* пса (72), воловъ *к8лгавихъ* (57), воли *слабїи* (48), коневѣ *стр8ждєнном8* (43), свинѣ *хорїи* (70).

3. Прикметники, що вказують на ознаки предметів щодо кольору або масти: *бѣлавїй* слюзъ (39), слюзъ *бѣлый* (10), *жовтой* глины (18), слюзъ *зєлєный* (10), *сѣрачаноє* с8кно (34), перц8 *чєрвонаго* (97), чемерицѣ *чорной* (12), смол8 *чорн8* (34).

4. Прикметники, які вказують на розмір предметів: ѡрѣхъ *вєликїй* (39), на паликахъ *вєсокихъ* (83), на *високихъ* древахъ (75), ѧм8 *гл8бок8* (92), лѣск8 *гр8б8ю* (17), гал8зѧ *г8стыи* (91), *довгихъ* робаковъ (42), на *дрѣбнїй* порошокъ (58), п8хлина *значнаѧ* (21), лѣски *коротшїи* (17), въ мѣшечк8 *маломъ* (29), карасиковъ *малєнкихъ* (63), овци *тл8сти* (63), клинкомъ *тонкимъ* (90), радно *широкє* (96) та ін. Деякі прикметники цієї групи мають форму вищого і найвищого ступеня. Це ґ8зи *болшєє* (25), зъ *гр8бшого* концѧ (90), п8щаломъ *мєншимъ* (66), товаринѣ *наймєншой* (63).

5. Прикметники, які вказують на смакові властивості предметів: мигдаловъ *гѣркихъ* (68), *квасковата* вода (66), пива *квасного* (15), *кисл8ю* кап8ст8 (49), *остра* сѣль (23), ропою *солоною* (63) та ін.

6. Прикметники, які виражають позитивні або неґативні властивості предметів: вовн8 *дєлѣкатн8* „гарну, чисту" (64), ѡбиватєль *зацнїй* „чесний, порядний" (62), ѡпѣкъ *паск8днїй* „гидкий, поганий" (28), *хорошїй* ѡрѣхъ (93), *шкодливоє* зѣллѧ (68).

7. Прикметники, які виражають ознаки предметів за безпосереднім фізичним враженням: рѣгъ *гарачїй* (38), вод8 *зимн8ю* (84), радно *змєрзлоє* „холодне" (95), вод8 *лѣтнюю* (50), вѣтровъ *морознихъ* (27), вод8 *нєзимн8ю* (40), въ парѣ *тєплой* (29), вод8 *холодн8ю* (34). Два прикметники цієї групи виступають у вищому і найвищому ступені: *тєплѣйш8ю* вод8 (50), *найзимнѣйш8ю* вод8 (55).

8. Прикметники, які вказують на часові ознаки предметів: хлѣвъ *давнїй* (64), на *завтрашнїй* дєнь (34), *задавнѧнїй* затратъ (37), *лѣтнюю* порою (50), *маїовимъ* масломъ (42), пр8тики *моложавїи* (89), *нєдавнїй* кашєлъ (40), пр8тики *свѣжїи* (89), *ѧрого* жита (29). Один раз засвідчена у пам'ятці форма вищого ступеня. Це *давнѣйша* слабость (84).

9. Прикметники, які виражають ознаку предметів щодо місця і простору: под *вєрхною* г8бою (24), з *далєкаго* краю (89), повѣк8 *долнюю* „нижню" (23), ногами *заднѣми* (46), ноги *пєрєднѣи* (15), въ *срєднєй* жилцѣ (16) та ін. Двічі зафіксовано у пам'ятці форми вищого ступеня: лопатка *вишша* (19), лопатка *нижша* (Там само).

10. Прикметники, які вказують на вікові особливості тварин: коневѣ *молодом8* (26), конь *старїй* (там само), *старого* вола (56).

Досить численними у „Книжиці длѧ господарства" є відносні прикметники. Серед них можна виділити такі тематичні групи:

1. Прикметники, які виражають ознаку предмета щодо матеріалу: листѧ *березовоє* (36), *вербовїй* корень (35), з клеємъ *вишневимъ* (53), з сѣллю *гѫсковою* (53), з начинѧ *деревѧного* (52), до тички *древѧной* (96), ґрѫнтъ *камѣнистый* (13), молота *ковалского* (46), калъ *конскїй* (31), о прищепахъ *садовыхъ* (88), *столѧрскимъ* карѫкомъ (54), смолѫ *шевскѫ* (34) та ін.

2. Прикметники, які вказують на ознаку предмета — назв дерев, рослин, продуктів харчування: листѧ *бѣбкового* (52), хлѣбъ *житный* (82), сѣмѧ *коноплѧне* (28), з древомъ *ѡвощнимъ* (78), попелѫ *просѧного* (80), листѧ *ꙗсинового* (79), з мѫкою *ꙗчмѣнною* (30) та ін.

3. Прикметники, які виражають ознаки предметів щодо місця: жабы *водѧнїи* (82), жили *крѫговїи* (12), рыбѫ *рѣчнѫ* (81), близко *тилной* дзюри (68) та ін.

4. Прикметники, які вказують на ознаку хвороб тварин: ѡхватъ *вѣтреный* (16), на ѡхватъ *водный* (17), коростъ *крвавыхъ* (13), *носатый* конь (10), пархи *овчїи* (64), рана *ротиста* (34) та ін.

5. Прикметники, які утворено від географічних назв з допомогою суфіксів **-зк, -цк**: вина *францѫзкого* (68), перцѫ *тѫрецкаго* (97).

Окрему групу становлять присвійно-відносні прикметники, які утворюються від назв тварин або людей чи свійських птахів з допомогою суфіксів **-ач (-яч)** і означають або належність предмета істоті, або його властивість за зв'язком з особою чи твариною: мѧсо *волчоє* (88), *гѫсѧчѣ* ꙗйцѧ (94), *лисѧчє* мѧсо (69), калъ *ѡвєчїй* (33), з карѫкомъ *рибѧчимъ* (53), кровє *телѧчой* (81), лайномъ *человѣчимъ* (18), мочи *человѣческой* (68) та ін.

Деякі з наведених прикметників є складовою стійких словосполучень, наприклад, насѣнѧ *гѫсѧчой вики* (56), *кѫраче зѣллѧ* (13), що вживаються як назви диких рослин.

Більшість проаналізованих прикметників, маючи народнорозмовний характер, зазнавши певних фонетичних змін, збереглася в сучасній українській мові — літературній чи діалектній — та активно в ній вживається. Пор. бѣлый, бѣлавїй, хорий, дрѣбнїй, гарачїй, конскїй, житный, тѫрецкїй та ін.

Дієслово

Після іменників дієслова посідають друге місце за чисельністю слів, зафіксованих у „Книжиці длѧ господарства". Їх налічується понад 350, причому з багатою семантикою, різними часовими формами та дієвідмінюванням.

За диференційними ознаками у межах дієслів можна виділити такі основні семантичні групи:

1. Дієслова, які виражають виявлення хвороб у тварин і людей та способи їх лікування: *болѣти** „відчувати біль, боліти": где *болитъ* (20), коли зѫби *болѧтъ* (86), *хорѫвати* „хворіти" (51), *захорѫвати** „захворіти": ꙗкъ конь *захорѫєтъ* (43), *запалитисѧ** „захворіти": ꙗкъ сѧ *запалитъ* конь въ дорозѣ (30), *стогнати** „видавати притяжний крик від болю": конь *стогнетъ* (30), *впадати на ноги* „звалюватися з ніг, падати на землю" (17), *мочити кровлю* „сечитися кров'ю": когда конь *мочитъ кровлю* (45), *мочъ пѫскати* „сечитися": когда конь часто *мочъ пѫскаєтъ* (47), *на ноги кѫлгати* „звалюватися з ніг, падати на землю" (17), *западати на ноги* „відчувати біль у ногах": конь раптомъ *западаєтъ на ноги* (17), *взди-*

*хати** „тяжко дихати“: волъ нѣчого нє ѣстъ тилко *вздихаєтъ* (54), *ошалѣти** „стати шаленим, сильно збудженим від болю“: когда конь *ошалѣєтъ* (44), *заразитисѧ** „перейняти, схопити заразу від інших, заразитися“: въ с8сѣдствѣ товаръ *заразитсѧ* (62), *казитисѧ** „захворювати на сказ, скаженіти“: абы пси нє *казилисѧ* (71), *сказитисѧ**: „захворіти на сказ“: коли сѧ пєсъ *сказивъ* (72), *сплєчитисѧ** „вивихнути плече, сплечитися“: когда конь *сплєчитсѧ* (19), *виплєчитисѧ** „сплечитися“: когда конь *виплєчитсѧ*, трєба звалити конѧ (21), *п8хн8ти** „пухнути, опухати“: ноги *п8хн8тъ* (87), *х8дн8ти** „худнути“: конь х8днєт^є^ (47), *кашлѧти**: овци *кашлѧютъ* (68), *паршивѣти** „покриватися паршами“: Аби овци нє *паршивѣли* (64), *спаршивѣти** „покритися паршами“: нѣколи овци нє *спаршивѣютъ* (Там само), з *ума зыйти** „збожеволіти“: (9), *к8роватисѧ** „лікуватися“: лопатка хора *к8р8єтсѧ* (21), *лѣчити* „лікувати“ (39), *лѣчитисѧ** „лікуватися“: тимъсѧ... *лѣчатъ* (70), *оулѣчити* „вилікувати“: *Оулѣчити* можна зѣллѧмъ слюз8 (48), *зъгоити* „вилікувати ушкоджені місця, рани на тілі; загоїти, діал. згоїти“: Пархи... мочою воловою *зъгоити* можна“ (59), *згоитисѧ** „затягнутися шкірою, зарубцюватися; загоїтися“: рана *згоитсѧ* (43).

2. Дієслова, що виражають дії, пов'язані з готуванням їжі і пиття як ліків та способами їх уживання: *варити* (40), *варитисѧ**: жито *варилосѧ* (29), *зварити* (29), *наварити* (11), *оуварити* „зварити“ (35), *wywaryty* żołyd w wodi (110), *засолити* „посолити“: сѣлю *засолити* (15), *посолити* (85), *ѣсти* (110), *isty* (110), *ꙗсти* (29), *зѣсти* (54), *ж8вати**: *ж8ючи* (79), *ликати* „ковтати“ (25), *łykaty* (102), *поликати* „ковтнути“ (73), *полкн8ти* пѣґ8лк8 „ковтнути таблетку“ (66), *пити* (11), *pyty* (105), *випити* (65), *наповати* „напувати“ (39), *напавати** „напувати“: *напаваючи* (19), *напоити** „напоїти“: *напоишъ* (50).

3. Дієслова, що виражають пересування, переміщення: *бѣгати**: *бѣгай* (45), *бѣгти* (96), *bižaty* (101), *ити** „йти“: саранча *идєтъ* на болота (77), *вийти** „іти звідки-небудь, назовні“: ꙗкъ *вийдє* [конь] з воды (20), *поити** „піти“: рєшта саранчѣ *поидєтъ* за нєю (77), *ходити* (74), *лєтѣти** „пересуватися за допомогою крил“: саранча въпєрєдъ *лєтитъ* (76), *пєрєвозити* (94), *гнати*: воли въ дорог8 *гнати* (48), *вигнати*: товаръ *вигнати* з^є^ сєла (62), *виганѧти** „гнати кудись, до чогось“: нє *виганѧли* на рос8 (63), *пєрєганѧти* (69), *пєрєгнати* (68), *вивозити* „везучи щось, доставляти кудись“: *вивозити* гной въ полє (76), *вивєсти*: гной вивєсти въ полє (62).

4. Дієслова, що виражають волевиявлення: *говорити**: *говоришъ* (73), *казати* (62), *мовити* (91).

5. Дієслова, що виражають прохання, заклик до дії, примус. Це переважно дієслова, що мають форму наказового способу у 2-й особі однини: *дати**: *дай* (11), *звѧзати**: *звѧжи* (12), *загрѣти**: *загрѣй* (22), *проколоти**: шиломъ *проколи* (20), *роспалити**: *роспалижъ* швайк8 (12), *тѧгн8ти**: за ѡбидва концѣ *тѧгни* (18), *оутєрти**: *оутри* тоє разомъ (29) та ін.

6. Дієслова, що вказують на процеси виготовлення полотна і білизни: *бѣлити* полотно (9), *намочити**: *намочи* полотно (83), *оумочити**: *оумочивши* радно въ вод8 (94), *виполоскати**: *виполощи* полотно (83), *вижати**: *вижми* полотно (83), *мокн8ти**: нєхай полотно *мокнєтъ* въ молоцѣ (83).

7. Дієслова, що виражають дії, пов'язані зі щепленням та садінням фруктових дерев: *щєпити* (88), *садити* орѣхи (92), *посадити* ѡрѣхъ (92),

*пєрєсадити**: трєба грȣшкȣ *пєрєсадивши* въ садъ (89), *обтѧти* зо галȣзокъ (89), *ѡбтинати**: галȣзѧ ѡ(т) долȣ *ѡбтинай* (91), *оутинати* прȣтики (89), *ѡдломовати* листки (91), *ѡдрѣзовати* паростки (92), *всадити* прȣтики въ глинȣ (89), *ѡблѣпити**: въ тожъ воскомъ въколо *ѡблѣпи* (90), *ѡбмазати**: пнѧкъ... щобъ дощємъ нє затєкло, по вєрсѣ воскȣ глиною з гноємъ *ѡбмажъ* (91), *залѣпити**: пнѧкъ воскомъ *залѣпи* (91), *здєрти* корȣ (89), *привѧзати**: пнѧкъ шматою *привѧжи* (91).

8. Дієслова, що виражають спрямування дії: *мити* (60), *вимивати* мочою (50), *вимити* мочою (58), *обмити**: *Обмый*... водою... ґайцѧ (94), *промивати* око (24), *промити* ранȣ оцтомъ (34), *оумивати* оуха водою (55), *оутиснȣти*: тоє змѣшавши... подъ хвостъ *оутиснȣти* (55), *вливати* (27), *влѧти* (15), *вліти* (55), *лити* (26), *лѧти* (44, 57), *залѧти* (33), *замкнȣти* (71), *оударити* пѣвзиною по пахвинахъ (36).

9. Дієслова, що вказують на подрібнення чогось: *terty* na tertci (110), *потєрти**: тоє *потєрши* роспȣсти на масть (37), *стєрти* „розтерти“: тоє всє *стєрти* добрє (52), *roztyraty* kartofli (110), *rostertysia** „розтертися“: kartofli *roztrutsia* na tertci (110), *зотєрти** „розтерти“: головкȣ часникȣ *зотри* (51), *притєрти* „розтерти“: которȣю сѣль *притєрти* трєба (23), *розтерти** „розминаючи або тручи, подрібнити“: зѣллѧ *розтєрши* в пивѣ (56), *оутєрти**: хрѣнȣ *оутєрши* на тєртцѣ (86), *порȣбати** „подрібнити, посікти“: *порȣбай* на штȣки (82), *порѣзати* зѧрка на кавалки дробно (97), *посѣкти**: рȣти много *посѣчи* (45), *posikty* żołud na kawałki (110), *оусѣкти* тоє на половицю (40), *потовкти**: рȣти много *потовчи* (45), *стовкти**: *стовчи* тоє на порохъ (28), *зътовкти**: *зтовчи* тоє разомъ (29), *оутовкти**: шкаралȣпи саміи *оутовчи* (46), *moloty* żołud treba (110).

10. Дієслова, що виражають зміну місцеположення: *лѧгати* (18), *сидѣти**: *сидѧтъ* (74), *стоѧти* (59), *спати* (85), *spaty* (102), *оустоѧти* (59).

11. Дієслова, що виражають спрямування погляду на що-небудь: *глѧдѣти**: *глѧди* (16), *виглѧдѣти* „дивлячись кудись, чекати щось“: *виглѧдѣти* мѣсцє (76), *дивитисѧ* (60), *дозирати* „пильнувати“ (91), *зазирати**: *зазирай* (33), *постєрєгти** „спостерегти, побачити“: *постєрєжєшъ* (19), *смотрити* „дивитися“ (17), *ѡглѧдѣти* ноги изъ рани (58), *оглѧдатисѧ** „роздивлятися навколо“: Коли конь... *оглѧдаєтсѧ* (38).

12. Дієслова, що виражають мислення, зберігання у пам'яті: *памѧтати* (21), *памѧтствовати* (51).

13. Дієслова, що вказують на прагнення до праці: *дѣлати* „робити“ (26), *diłaty* (106), *робити* (29), *розробити* (73), *оучинити* (31).

14. Дієслова, що виражають дії, пов'язані з купівлею-продажем: *кȣпити* (84), *кȣповати**: *кȣпȣютъ* (13), *kupiut* (99), *продавати* (95), *prodawaty* (100), *платити**: *платѧтъ* дорого (93), *коштȣвати**: живіи королики... нє дȣжє *коштȣютъ* (95).

15. Дієслова, що вказують на додавання чогось до чого-небудь: *додати**: *додай* до того чєтвєрть лȣта камфори (32), *злȣчити** „додати“: *злȣчи* на массȣ (80), *придавати**: салѣтри тилкожъ *придавай* (40), *причинѧти** „додавати, діал. причиняти“: *причинѧй* потроха ґачмєню (50), *дорѣзовати* „різати до кінця“: трєба *дорѣзовати* до конца ноздры (14).

16. Дієслова, що виражають дії, пов'язані з ловленням риби: *ловити* (82), *въкинȣти**: сѣти *въкинєшъ* (81), *закинȣти**: сѣть *закинєшъ* (81), *кидати* на принадȣ (81), *тѧгнȣти**: *тѧгни* рибȣ (81).

17. Дієслова, що виражають дію, пов'язану із заподіянням шкоди: *псовати** „псувати, нищити“: щобъ миши не *псовали* збожа (87), *пс8ватисѧ** „робитися непридатним для споживання“: щобсѧ ꙗйцѧ не *пс8вали* (94), *точити** „поїдати, гризучи“: На робаки, которїи збоже *точатъ* (87).

18. Дієслова, що виражають дію, пов'язану із захистом, порятунком кого-, чого-небудь від чогось поганого: *боронити* пашнѣ ѡ(т) саранчи (9), *ратовати* людєй (Там само), *ратоватисѧ* ѡ(т) Дж8мы (Там само).

19. Дієслова, що вказують на витікання крови, гною звідки-небудь: *вып8стити* роп8 (57), *п8скати* кровь (18), кровь *п8стити* (Там само), *п8скатисѧ** „випускатися“: такъ ꙗкъ конѧмъ *п8скаєтсѧ* кровь (66), *сп8стити** „випустити“: *сп8сти* зъ хвоста кровь (19).

20. Дієслова, що вказують на вкладення чогось усередину чого-небудь: *въкладати* въ ран8 (58), *въкласти* до вѧтера (82), *вложити* соль въ ран8 (69), *покласти*: радно на спѣдъ *покласти* (95).

21. Дієслова, що вказують на припинення життя: *гин8ти** „переставати існувати, зникати, гинути“: пархи овчїи мочою миючи... *гин8тъ* (64), *згин8ти** „пропасти, згинути“: заразъ паск8дникъ *згинє* (25), *погин8ти** „пропасти, згинути“: толко ꙗкъ миши *погин8тъ* (26), *wyħynuty* „пропасти, згинути“: *wyħynut* robaki (104).

22. Дієслова, що вказують на з'єднання разом чого-небудь різного, готуючи суміш, розчин: *мѣшати*: порохъ той *мѣшай* з масломъ (42), *вмѣшати**: *вмѣшай* сѣрки товчаной (47), *змѣшати*: взѧти проса и солѣ и док8пи *змѣшати* (34), *смѣшати**: всє док8пи *смѣшавши* (97), *оумѣшати** „змішати“: солъ... з смолою рѣдкою *оумѣшавши*, въ ран8 вложити (69), *примѣшати**: потомъ до тогѡ *примѣшай* попєл8 просѧного (80), *пєрємѣшати**: тоє наполовицю роздѣливши з часникомъ *пєрємѣшавши* оусѣкти (4), *pomiszaty* (110), *примѣшовати**: того жита до оброк8 *примѣш8й* (47), *розмѣшати**: тоє *розмѣшавши* налій єм8 въ горло (30).

23. Дієслова, що виражають дію, пов'язану з вкриванням або нанесенням чого-небудь шаром чогось рідкого або жирного: *мастити**: *масти* хвостъ (41), *намазати**: *намажъ* книтъ лоємъ (12), *намазовати* ратицѣ (49), *понамазовати**: *понамаз8й*... лѧгромъ з вина (64), *намащ8вати**: *намащ8ючи* сѣркою (64), *шмаровати* смолою (60), *smarowaty** „мазати, мастити“: tym *smaruy* (103).

24. Дієслова, що виражають дію, пов'язану з проколюванням чим-небудь гострим на тілі тварин: *поколоти* п8щадломъ (54), *пєрєколоти**: *пєрєколи* п8щадломъ (16), *проколоти**: *проколи* шиломъ (20).

25. Дієслова, що вказують на повторення якоїсь дії: *робити* „повторювати“: тоє трєба кѣлка разый *робити* (29), *чинити* „повторювати“: такъ рази кѣлка *чинити* можна (85).

26. Дієслова, що вказують на спітніння когось: *запотѣти** „спотіти“: гнати конѧ дабы *запотѣвъ* (16), *спотѣти** „спотіти“: ꙗкъ *спотѣє* [конь] п8сти єм8 кровь з ногъ (Там само), *гонитисѧ** до пот8 „спітніти“: *гонисѧ* на немъ ажъ до пот8 (38).

27. Дієслова, що вказують на виготовлення чого-небудь: *робити* „виготовляти“: *роби* тоє лѣкарство (38), *зробити* „виготовити“ сикавк8 (27).

Крім поданих дієслів, у досліджуваній пам'ятці фіксується ще велика кількість рідковживаних слів з народнорозмовним відтінком, які з певними фонетичними змінами дійшли до нашого часу і використовуються у сучасній українській літературній мові або діалектах. Наведемо найви-

разніші з них. Це *викопати* (92), *вистєлити* (92), *wysuszyty* (109), *вичистити* (64), *гоитисѧ* (28), *гȣбити* „знищувати" (9), *дєржати* (11), *достати* „відшукати, здобути що-небудь" (70), *забити* „позбавити життя, убити" (74), *завѧзати* (15), *завѧзовати* (34), *zażywaty* „споживати, вживати що-небудь" (110), *закопȣвати* (77), *запобѣгти* хоробѣ (51), *запрагти* (15), *żmoloty* (101), *класти* в горло (55), *кормити* (65), *линѧти* (46), *могти* (59), *накрити* (96), *нашмаровати* (60), *обвѧзати* (58), *ѡтлȣчити* (65), *ѡтрѣзати* (15), *ѡттѧти* (71), *палити* „знищувати вогнем" (77), *пєрєсȣшити* (91), *плавати* (20), *повторити* (83), *понадрапȣвати* (68), *постаратисѧ* (63), *привѧзовати* (74), *прикрити* (95), *присипати* (92), *просѣѧти* (58), *протирати* (56), *розтѧти* (68), *скропити* „оббризкати" (63), *скроплювати* „оббрискувати" (61), *сподѣватисѧ* (75), *старатисѧ* (65), *стєрєгтисѧ* джȣмы (74), *стєрпѣти* (29), *suszyty* (110), *сѣѧти* цибȣлю (78), *оуважати* (95), *оукȣсити* (80), *шкодити* (32) та ін.

Наявні у „Книжиці..." також дієслова, засвоєні з інших мов, зокрема польської та церковнослов'янської. Це *вихєндожишъ*, *вонѣтовати*, *кȣрȣєтсѧ*, *лѧксȣє*, *мацаючи*, *хорȣвати*, *шȣкати*, *вздихаєтъ*, *вздригаєтсѧ*, *воткни*, *ꙗсти*. Детальніше про це див. окремо у підрозділі „Запозичення з інших мов".

Переважна більшість засвідчених у пам'ятці дієслів має одне пряме значення: Це, зокрема, такі дієслова, як *бѣлити* полотно (9), вȣжъ *боитсѧ* часникȣ (79), *варити* (11), *викопати* ꙗмȣ (92), *вимивати* мочою (50—51), *виполощи* полотно (83), *влити* конєви въ горло (40), *говоришъ* (73), *гоитисѧ* (28), *дивитисѧ* (60), *жȣючи* (73), *замазовати* (34), *засмоли* (34), *ѣсти* (13), *кормити* (65), *кȣлгати* (15), *кȣпити* (84), *лити* (26), *мити* (60), *мѣшати* (53), *намажъ* (12), *пасти* (63), *пити* (11), *платѧтъ* (93), *продавати* (95), *ратовати* (9), *розȣмѣєтъ* (69), *садити* орѣхи (92), *спати* (85), *стєрєгтисѧ* (74), *terty* (110), *щєпити* прищєпи (88) та ін.

Лише окремі дієслова вжиті у двох чи більше значеннях. Це такі, як **робити**: 1. Працювати: а спотѣвши, нєхъ *робитъ* [конь] потомъ (16); 2. Повторювати: тоє трєба *робити* кѣлка разый (21); 3. Готувати: *роби* тоє лѣкарство (38); 4. Виготовляти: тіє майстрѣ до колѣсъ *робѧтъ* маточини (27); **копати**: 1. Робити заглиблення, відкидаючи землю лопатою: *копати* ровы (77); 2. Добувати із землі що-небудь з допомогою заступа: *копаютъ* глинȣ (47); **слȣжити**: 1. Виконувати свої функції: ноги нє *слȣжатъ* (10); 2. Бути корисним кому-, чому-небудь: тоє лѣкарство *слȣжити* можєтъ и длѧ чєловѣка (61); **чȣти**: 1. Мати відомості про що-небудь: *чȣти* о саранчѣ (75); 2. Сприймати, розпізнавати органами смаку: солоности, чи ѡстрости єго лєдво що *чȣти* бȣло (82—83); **ходити**: 1. Бути одягненим у що-небудь: На той часъ... въ сȣкнѧной *сȣкманѣ* нє ходити (74); 2. Ступаючи ногами, переміщатися в просторі: Ноги ємȣ нє слȣжатъ, *ходитъ* ꙗкѡ пѧный (10) та деякі інші.

Прислівник

У досліджуваній пам'ятці прислівники фіксуються досить численно. Їх налічується понад 200. За лексичним значенням тут можна виділити два основні лексико-граматичні розряди: означальні й обставинні. Серед означальних слід виділити якісно-означальні та кількісні. Своєю чергою якісно-означальні поділяються на кілька груп:

1. Прислівники, утворені від нечленних якісних прикметників середнього роду з суфіксом **-е**: *безпечне* „спокійно“ (109), *гараче* (29), *добре* (11), *конечне* „обов'язково“ (51), *нагле* „раптом, несподівано, нагло“ (46), *особливе* „особливо, зокрема“ (33), *хороше* (91) та ін.

Зрідка прислівники на **-е** фіксуються у формах вищого і найвищого ступеня із суфіксами **-е, -ѣй**, а також з префіксами **най-, якънай-**: *беспечнѣй* „безпечніше“ (72), *латвѣй* „легше, ліпше“ (92), *смѣлѣй* „сміливіше, скоріше“ (97), *якънайболше* „якнайбільше“ (22), *найлѣпше* (12), *якънаймоцнѣй* „якнайсильніше“ (21) та ін.

2. Прислівники з суфіксом **-о**, які виникли внаслідок адвербіалізації нечленних якісних прикметників середнього роду: *барзо // бардзо* „дуже, вельми“ (54, 65), *дорого* (93), *здорово* „міцно, впевнено“ (59), *латво* „легко“ (97), *см8тно* „сумно, невесело“ (10), *твердо* (12), *тепло* (56), *тонко* (81), *тр8дно* (70), *т8го* „міцно, туго“ (89), *х8тко* „швидко, хутко“ (26).

До кількісно-означальних прислівників можна віднести такі, які означають міру і ступінь вияву ознаки. Це, зокрема, *багацко* (83), *гл8боко* (76), *доситъ* (70), *дробно* „дрібно“ (97), *дрѣбно* (70), *дрѣбненко* (81), *д8же* (70), *мѣлко* „дрібно“ (40), *небагато* (41), *недорого* (95), *немало* (77), *подовгасто* (71), *трошка* „трішки, трішечки“ (15), *потрошк8* „небагато, в міру“ (37), *часто* (12) та ін.

Значно ширше відбиті у „Книжиці...“ обставинні прислівники. Тут можна виділити такі семантичні групи: прислівники часу, прислівники місця, прислівники способу дії.

За своєю структурою прислівники часу неоднакові. Серед них виділяються такі групи: 1) відзайменникові прислівники: *когда* (<к+о+гда) „коли“ (10), *коли* (<к+о+ли) (12), *тогда* (<т+о+гда) „тоді“ (50), *завсегда* (<за+вьсе+гда) „завжди“ (12); 2) відіменникові прислівники, утворені різними способами: а) прислівники, утворені від форми родового відмінка однини з прийменниками **з, зав**: *зпочатк8* „спочатку, насамперед“ (28), *завчас8* „заздалегідь, завчасно“ (76); б) прислівники, утворені від нечленних прикметників середнього роду однини з суфіксом **-о**: *довго* „довго, тривало“ (17), *завчасно* (70), *скоро, скорѡ* (19, 92); в) прислівники, утворені від форми родового відмінка однини іменників з префіксом **що-**: *щовесни* (63), *щоранк8* (45), *щорок8* (91); г) прислівники, утворені від форми знахідного відмінка однини іменників з префіксом **що-** і прийменниками **въ, на**: *щоденъ* (48), *щоразъ* (87), *ввечеръ* „увечері“ (54), *вънередъ* „заздалегідь“ (71), *напередъ* „спочатку, заздалегідь“ (81), *навесн8* „навесні, весною“ (88); ґ) прислівники, утворені від форми орудного відмінка однини іменників чоловічого, середнього і жіночого роду: *днемъ* „удень“ (41), *лѣтомъ* „улітку, літом“ (27), *разомъ* „разом, одночасно“ (29), *часомъ* (14), *зимою* (92), *порою* (50); д) прислівники, утворені від форми місцевого відмінка однини іменників з прийменниками **въ, на**: *въ вечерѣ* „увечері“ (50), *въ зимѣ* „узимку, діал. взимі“ (94), *въ лѣтѣ* „улітку, діал. вліті“ (50), *въ ѡсени* „восени“ (93), *на веснѣ* „навесні, весною“ (63); е) прислівники, утворені з форми давального відмінка однини з прийменниками **по, поза**: *по утр8* „ранком, уранці“ (43), *поза 8тр8* „зрання“ (12); 3) відприкметникові прислівники, утворені від нечленного прикметника середнього роду в родовому відмінку з прийменником **за**: *засвѣжа* „відразу“ (20); 4) числівникові прислівники, утворені від порядкового числівника середнього роду у формі називного відмінка: *перше* „раніше“ (41); 5) власне прислівники:

доки (39), *донелѣ* „допоки, доки“ (92), *допѣро* „щойно, допіру“ (59), *завше* „завжди, завше“ (51), *заразъ* (12), *нѣгди* „ніколи“ (18), *рано* „рано, ранком“ (32), *оужє* „вже“ (76) та ін.

Фіксуються у пам'ятці й окремі фразеологізми. Це *одъ пори до пори* „від часу до часу, іноді“ (51), *разъ на разъ* „щоразу, регулярно“ (51), *разъ вразъ* „постійно, безперервно“ (78).

Досить численними у „Книжиці...“ є також прислівники місця. Тут можна виділити такі структурні типи: 1) прислівники, утворені від нечленних прикметників середнього роду з суфіксом **-о**: *близко* (68), *далєко* (62), а також у формі вищого ступеня з суфіксом **-е**, **-ѣ**: *ближшѣ* „ближче“ (97), *нижшє* „нижче“ (38); 2) прислівники, утворені від форми родового відмінка однини з прийменниками **до, з (зъ), ѡтъ**: *догори* „уверх“ (60), *збокȣ* (20), *зъзадȣ* „ззаду“ (21), *ѡ(т) долȣ* „знизу“ (91), *ѡ(т) сподȣ, od spodu* „знизу“ (91, 109); 3) прислівники, утворені від форми знахідного відмінка з прийменником **на**: *на дворъ* „надвір“ (72), *на вєрхъ* „наверх“ (29); 4) власне прислівники: *тамъ* (23), *тȣтъ* (71), *гдє* „де“ (20), *гдє колвѧкъ* „будь-де“ (70), *всюди* „всюди, скрізь“ (24), *звсюдȣ* „звідусіль“ (83), *звѣтки* „звідки“ (78), *зтамъвѣти* „звідтіля“ (77) та ін.

Менш численні у пам'ятці прислівники способу дії. За морфологічною будовою тут можна виділити декілька груп: 1) прислівники, утворені від нечленних прикметників середнього роду з суфіксом **-о**: *високо* (75), *клинѧсто* (90), *моцно* (50), *мѧгко* (52), *ѡсобно* „окремо“ (56), *ровнєсєнко* (90) та ін.; 2) прислівники, утворені від нечленних прикметників середнього роду у формі давального відмінка з прийменником **по**: *помалȣ* „помало“ (28); 3) прислівники, утворені з форми знахідного відмінка іменників чоловічого роду з префіксами **нав- (въ-)**: *навхрєстъ* „навхрест“ (13), *навъхрєстъ* „так само“ (24); 4) прислівники, утворені від нечленних прикметників середнього роду у формі родового відмінка з прийменником **з (зъ), из**: *злєгка* і *зълєгка* „поволі, поступово“ (36, 103), *зособна* „окремо“ (80), *зрѣдка* „зрідка“ (76), *излєгка* „несильно, обережно“ (94); 5) прислівники, утворені від іменників у формі місцевого відмінка з прийменниками **в (въ), по**: *вкȣпѣ* „разом“ (89), *въмѣстѣ* „разом“ (64), *по лацѣнѣ* „по латині“ (59); 6) власне прислівники: *збитъ* „надто, занадто“ (65), *иначєй* „по-іншому, інакше“ (69), *прєчъ* „повністю“ (15), *цѣлкомъ* „повністю“ (15), *раптомъ* „раптом, раптово, несподівано“ (17) та ін.

Окрему групу становлять модальні прислівники. Це такі, як *видно* (37), *волно* (24), *можна* (10), *надобно* „потрібно“ (96), *нєма* (14), *трєба* (11).

Як видно з аналізу різних типів прислівників, більшість з них з певними фонетичними змінами дійшла до нашого часу й активно використовується в сучасній українській мові. Пор. *зпєрєдȣ, зъзадȣ, близко, гарачє, пѣзно, трошка* та ін.

Числівник

У досліджуваній пам'ятці числівники засвідчені нечисленно. Їх усього 29, з них — 22 кількісні та 7 порядкових. Серед кількісних числівників наявні власне кількісні, неозначено-кількісні та дробові. До власне кількісних належать *одинъ* у різних формах: *odnoho* (100), *одна* (21), *єдно* (96), *єдєнъ* (11), *єдинъ* (63), *єдного* (95), *єдна* (19), *два, dwa* (22, 98), *двѣ* (18), *двохъ* (16), *двома* (81), *три* (30), зъ *трохъ* (52), *чєтири, чєтыри* (4, 21), *czotyry* (99), *пѧть* (96), *шєсть* (14), *сѣмъ* (33), *вѣсѣмъ* (13), *wosim* (103), *дєвѧть* (83), *дєсѧтъ* (45), *пѧтнатцѧ(т)* (72), *двадцѧть* (76).

Із неозначено-кількісних числівників у пам'ятці фіксуються такі: *килка* кавалковъ (17), *кѣлка* подошовъ (28), *kilka* par (100), *кѣлкомъ* баранамъ (69).

Нечисленними є збірні числівники. Це *двоє* (73), до *ѡсмєрга* „восьмеро“ (95), *оба* (22), *обѣ* ноздры (12), въ *обохъ* оухахъ (24), за *обидва* концѣ (18).

Фіксуються у пам'ятці окремі дробові числівники. Це *пѣвтора* (44), *полъ* лѣта (47), а також *полъ* як елемент складних слів: изъ *полкварти* (30), зъ *полквартою* (53).

Нечисленні у „Книжиці...“ порядкові числівники. Це такі, як *пєрвый**: *пєрваго* (13), *пєршїй* (31), *дрѹгїй*, *druhy* (18, 102), *дрѹгѹ* (41) і *дрѹгѹю* (32), *трєтїй* (18), *трєтого* (6) і *трєтаго* (13), *трєтоє* (72), *чєтвєртїй* (83), *чєтвєртѹ* (46), *пѧтый**: *пѧтѹ* часть (46), *шєстый**: *шєстого* (49), *дєвѧтый**: *дєвѧтой* (50).

Всі названі числівники, крім *первый*, *осмерга*, вживаються і в сучасній українській мові, зазнавши лише певних фонетичних змін.

Займенник

У „Книжиці длѧ господарства“ займенників засвідчено небагато, всього 25. З особових займенників вживаються лише різні форми займенника 3-ої особи однини. Це *єго* (39), зъ *нєго* (72), *ємѹ* (10), на *нємъ* (16), *єй* (39), *ю* (65), *єю* (23), *они* (60), *ихъ* (27), *имъ* (49), на *нихъ* (63) та ін.

Із зворотного займенника *себе* фіксуються дві форми на *сєбє* (35), з *собою* (79). Від присвійного займенника *свой* наявні форми *свой* (61), на *своимъ* (76), *свою* (20), *свои* (84).

Ширше представлені у пам'ятці питально-відносні займенники. Це *который* (90), *которїй* (19), *которого* (69) і *котораго* (19), *котораѧ* (20) і *котора* (47), *которой* (20) і *котрой* (65) та ін.; *кто* (10), *кого* (80), з *кимъ* (73) і з *кімъ* (18); *чїй**: *чїєй* (63); *что* у ролі сполучника (19); *що* (17), *чимъ* (43), а також як перший елемент прислівників: *щодєнь* (32), *щоранкѹ* (45).

Засвідчені у пам'ятці також вказівні займенники. Це *той* (10), *того* (14), на *тимъ* (78), *тоє* (41), *то* (18), *тєє* (38), *таѧ* (77), *та* (27), *тою* (77), *тєю* (36) та ін.; *такїй* (19), *такого* (11), *такоє* (52), *такє* (41) та ін.; *таковый**: *таковоє* (93); *ѧкїй* (10), *ѧкого* (68), *ѧка* (70), *ѧкѹю* (78) та ін.

Досить численні у пам'ятці означальні займенники: *ввєсь* (16), *всєго* (45), *всє* (18), *всю* (45), *всѣ* (10), *wsi* (104) та ін.; *самъ* (36), на *самѣмъ* (30), *само* (18), *самоє* (59) та ін.; *всѧкїй* (75); *вшєлѧкїй**: *вшєлѧкїє* (88), *иншиий* (76), *иншє* (68), *иншїи* (14), *иншїє* (77); *каждый* (96), *каждїй* (95), *każdy* (99), *kożdy* (101), *кождѹ* (56) та ін.

Із заперечних займенників засвідчено *нѣчто**: *нѣчого* (40), *niczoho* (110).

Значно ширше фіксуються у пам'ятці неозначені займенники. Це *жадный** „жодний, будь-який“: *жадного* (26), *жаднїи* (91); *гдєнєкоторїи* „деякий“ (71); *котрийколвѧкъ** „деякий“: *котрѹколвѧкъ* (54); *щоколвєкъ бѹдъ** „що-небудь, будь-що“: з *чогоколвєкъ бѹдъ* (42), *що-нєбѹдъ* (74); *ѧкийнєбѹдъ** „будь-який, який-небудь“: *ѧкимъколвѧкъ* (49), *ѧкоюколвєкъ* пашєю (16) та ін.

Із проаналізованих займенників у сучасній українській мові активно вживається більшість, зазнавши при цьому певних фонетичних змін. Наприклад: вони (<они), свій (<свой), котрий (<который), хто (<кто), такий

(<такій), інший (<инший), жодний (<жадный) та ін. Вийшли з ужитку деякі неозначені займенники, запозичені з польської мови, типу котрийколвѧкъ, щоколвєкъ б8дь тощо.

Прийменник

Кількість засвідчених у пам'ятці прийменників невелика — всього 31, однак частота їх уживання неоднакова: одні з них використовуються часто (*въ, до, за, на, отъ*), інші — рідше (*безъ, длѧ, межи, при, чєрезъ, чрезъ*). За морфологічною будовою і походженням тут можна виділити дві групи: первинні та вторинні. Серед первинних слід виділити прості та складні. До простих належать *безъ* пѣск8 (48); *въ* аптицѣ (12), *въ* вод8 (96), *w* połowu (106) та ін.; *длѧ* воловъ (48), *длѧ* господарства (9) та ін.; *до* др8чка (22), *до* ратованѧ (96), *do* chliba (109) та ін.; *за* годин8 (24), *за* лѣто (92), *za* lito (98) тощо; *з (зъ)* болю (44), *зъ* ѡкими (96), *z* derewa (106), *z* piskom (102) і т. ін.; *зо* двѣ (43), *зо* три (39); *изъ* клєю (64), *изъ* мак8хомъ (94); *къ (к8)* том8 (22), *к8* осєнѣ (88), *ku* oseni (106); *межд8* шк8р8 (12), *межд8* копитомъ (73), *межд8* ногами (73); *межи* паш8 (52), *межи* ровомъ (37), *meży* lisom (99); *на* зашморгъ (23), *на* ночь (84), *на* вєсн8 (88), *на* д8бѣ (75), *na* hołowi (103) і т. ін.; *надъ* з8бами (24), *надъ* ѡгнємъ (33), *nad* cebrykom (110); *о* годинѣ (50), *о* короликахъ (95), *о* саранчѣ (75) тощо; *ѡдъ* мички (22), *ѡдъ* искри (97), *od* dorohy (105), *ѡтъ* звѣра (24), *ѡтъ* пса (72), *ѡтъ* зємли (90); *по* посторонк8 (22), *по* заходѣ (35), *по* ѡброцѣ (43); *под* хвостъ (55), *подъ* сподомъ (19), *под* оухами (25), *pod* strychom (98); *при* щєпѣ (91), *при* хатѣ (96), *pry* zemli (98); *со* всѣмъ (11), *с* кровлю (31); *оу* ноги (16), *оу* жидовъ (65); *чєрезъ* парослъ (23), *чєрезъ* три дни (35), *czerez* dorohu (105); *чрезъ* г8б8 (12), *чрезъ* ночъ (91), *чрезъ* двѣ годинѣ (19) та ін.

Фіксуються у пам'ятці деякі первинні складні прийменники, як-от: *зъпод* молота (46), *понад* горломъ (14), *попод* пахами (73).

Нечисленними є вторинні прийменники, зокрема прислівникові: *вєдл8гъ* звичаю „відповідно до чого, згідно з чим" (77), *замѣсть* оброк8 (43), *кромѣ* того (11), *опрочъ* того (76); відіменні: *коло* пахвинъ (17), *коло* копита (23); *пєрєдъ* ѣдломъ (32), *пєрєдъ* всходомъ слонца (35); *прєдъ оброкомъ* (43), *прєдъ* вєчеромъ (50) та ін.

Майже всі наведені прийменники, за винятком **къ (к8), межд8, ѡтъ, чрєзъ, вєдл8гъ, опрочь, прєдъ, со**, і досі вживаються в сучасній українській мові, зазнавши лише деяких фонетичних змін. Це **без, в, для, до, за, між, на, над, від (од), о, по, під, при, через, понад, з-під.**

Сполучник

Серед сполучників, засвідчених у „Книжиці..." (а їх 33), слід виділити сурядні та підрядні. Сурядними є єднальні, протиставні й розділові. Найчастіше фіксуються єднальні сполучники **и, а,** які зв'язують як однорідні члени речення, так і складні речення. Наприклад: мыши *и* щ8рѣ (9), тоє... влївай въ горло, *и* тоє жъ самоє зѣллѧ нєхай ѣдѧтъ (68), єдно змєрзлоє радно на спѣдъ покласти, *а* др8гимъ прикрити (95) та ін.

Протиставними сполучниками у пам'ятці є *алє, но*: вложи въ кислє молоко, або сирватк8 *алє* лѣпшє въ молоко (83), *но* саміи вн8трности пєрєсѣкши, дати зъ ѡвсомъ аби зъѣвъ (41).

Значно ширше вживаються у пам'ятці розділові сполучники, а саме: *або, албо, или, любъ, чи, чили*: придай къ том8... дзиндри ковалской *або* порох8 ѡд р8шницѣ (28); возми чємєрицѣ чорной корєнь въ Аптицѣ, *албо*

ѡ(т) к8пцовъ (29); раны *или* г8лкы (14); западає разомъ на четыри ноги, *любъ* двѣ (15), єсли короста, *чи* вѣспа б8дє синѦ,... або фіолєтова, дати... пѣг8лк8 толкн8ти з гал8н8 (66); при корєнѣ, *чили* при зємлѣ (92).

Фіксуються у „Книжиці...“ численні підрядні сполучники, зокрема, умовні *абы, єсли, єсли бы, жєбы, коли, ꙗкъ*. Наприклад: *Абы* зсєрєдини ѕолзи х8тнѣй виходили навєрхъ, возми четири бѣлки (29); И *єсли* хощєшъ запобѣгти воловой хоробѣ, давай здоровимъ воламъ такоє лѣкарство (51); а *єсли би* б8ла хороба нєзнаєма,... нѣчого имъ ѣсти... нє дати (71); *Жєби* воли оупаслисѦ добрє... давай имъ кап8ст8 шаткован8 кисл8ю (49); *коли* конь падаєтъ на тилъ,... возми ложк8 мєд8 присного (38); конь *ꙗкъ* ѡхватитсѦ житомъ... маєтъ заразъ на носѣ, ꙗкъ бы три жилки значніи (16).

Наявні у пам'ятці сполучники мети *абы (аби), дабы, щобы (щоби, щобъ, щоб)*: полотно бѣлити *аби* бѣлє б8ло ꙗкъ снѣгъ (82); гнати конѦ *дабы* запотѣвъ (16); вєди єгѡ въ вод8 зимн8ю, *щобъ* ввєсь зан8ривсѦ (16); въ той часъ трєба... п8стити конєвѣ вошъ або блощицю, *щоби* мочивъ (25).

До часових сполучників, засвідчених у „Книжиці...“, належать *когда, коли, нѣмъ, поки*. Напр.: *Когда* завчас8 кто постєрєжєтъ, можна конѦ оулѣчити (10); на той часъ *коли* волъ нѣчого ѣсти нє хочєтъ, на то дѦтє-линѣ оутєрти (53); ранѡ *нѣмъ* выидєтъ чєловѣкъ на дворъ, нєхъ возмє два ѡрѣхи волоскихъ (72); такъ чини... завсєгда, *поки* пєрєстанє слюзъ ноздрами скидати (12).

Із причинових сполучників у пам'ятці фіксується лише **бо**: нѣгди на вѣвсиск8 нє пасти, *бо* б8д8тъ хор8вати (63).

Засвідчені у „Книжиці...“ і деякі порівняльні сполучники: *нѣби (нѣбы), нѣжъ, ꙗко, ꙗкъбы*. Наприклад: а калъ конскій на той часъ выходитъ *нѣбы* оувинѦній в слюзъ ꙗкій бѣлавій (31); нѣчого нє ѣстъ тилко вздыхаєтъ и болшє... н8дитъ, *нѣжъ* ричитъ (54); Ходитъ *ꙗкѡ* пѦный (10); Конь ꙗкъ ѡхватитсѦ житомъ... маєтъ заразъ на носѣ, *ꙗкъбы* три жилки напѦтіи (16).

У ролі сполучників виступають займенники *що, который*, прислівник **гдє**. Наприклад: ножємъ остримъ оутни тоє *що* витѦгн8лосѦ (23); тіи лѣскы накарбувати трєба, той конєцъ, *который* въ ноздры всаж8єтсѦ (17); заразъ засипъ око цѣлоє тамъ *гдє* нарѣзано єсть сѣллю (23).

Із наведених сполучників у сучасній українській мові вживаються лише **і, а, але, або, чи, аби, щоб, коли, нім, поки, бо, ніби, ніж, як, якби**, однак з певними фонетичними змінами. Вийшли з ужитку сполучники церковнослов'янського і польського походження (**или, любъ, чили, албо, єсли, єсли бы, жєбы, дабы**), які й досі побутують у російській і польській мовах.

Частка

У досліджуваній пам'ятці зафіксовано невелику кількість часток. Їх налічується 15. Серед них слід виділити заперечні, видільні та формотворчі. Із заперечних часток назвемо такі, як *нє, анѣ*, із видільних *ажъ* (*ажъ до, ажъ поки*), *жє* (жъ), *лєчъ, навєтъ, тєжъ, тилко* (*толко*), *хочай, хочъ-хочъ*, із формотворчихъ *нєхай, нєхъ, най, ꙗкъ, би (бы)*. Наприклад: *нє* поможє (11), *нє* трєба (93); на єдинъ дєнь нє давши єм8 *анѣ* ѣсти, *анѣ* пити (71); такъ довгѡ кр8тити трєба, поки *ажъ* кровь зыйдє добрє (17); Трєба вибрати рѣгъ, коло оухпалѦ, *ажъ* до живого мѦса (36); Вари жито въ водѣ дощовой *ажъ поки* зъмѦгкнєтъ (47); лѣпшє сало г8сѦчє, *лєчъ* и

каждє добрє щоранк8 (62); шапк8 *навєтъ* мати з полотна (74); з ꙗзыка *тєжъ* потрєба клѣщиками виривати робаки (51); той слюзъ... можна затримати ꙗкъ *толко* миши погин8тъ (26); трєба кап8ст8 поливати ранѡ... и въ вєчєръ, *хочай* б8дє и въ головкахъ (78); до вѧтєра въкласти, *хочъ* такъ, *хочъ* въ тонєнкїй платокъ завин8вши (82); *нєхай* з нєй кровь стєчєть (16); *нєхъ* робитъ по томъ, ꙗкъ спотѣє (16); найлѣпшє (13); ꙗкънайболшє (31); ꙗкънайглибшє (54); ꙗкънайтєплѣйшє (29); платили *би* (95); мавъ *бы* (15) і т. ін.

Варто зауважити, що частка *же* зрідка вживається у ролі сполучника *що*. Наприклад, ѡхватъ вѣтрєный познаєтсѧ з того, *жє* конь раптомъ западаєтъ на ноги (17).

Як видно з аналізу фактичного матеріалу, більшість часток, зафіксованих у пам'ятці, з певними фонетичними змінами дійшла до нашого часу й активно функціонує у сучасній українській мові. Пор.: нє, анѣ, ажъ, жє, навєтъ, тєжъ, тилко, хочъ-хочъ, нєхай, най, якъ, би. Вийшли з ужитку частки *лєчъ, хочай, нєхъ*.

Запозичення з інших мов

У досліджуваній пам'ятці наявна значна кількість іншомовних слів, передусім полонізмів, трапляються церковнослов'янізми, германізми, латинізми, грецизми, тюркізми та ін. Найбільша кількість полонізмів зумовлена тим, що автор кириличного тексту „Книжиці длѧ господарства“ користувався аналогічними джерелами і виданнями, написаними польською мовою. На полонізми і церковнослов'янізми у пам'ятці звернув увагу М. Возняк [Возняк 1924, 57], а також побіжно на полонізми О. Горбач [Horbatsch 1985, 132—133], однак без наведення польських і церковнослов'янських відповідників та їх значення, а також українських відповідників. Щоб заповнити цю прогалину, подаємо при кожному запозиченому слові його іншомовну етимологію та український відповідник.

Запозичення з польської мови

Таких запозичень зафіксовано понад 100, причому в межах кожної частини мови. Серед іменників варто назвати такі: *бавєлна* „бавовна“ (п. bawełna) (97), *бачностъ* „увага, пильність“ (п. baczność) (51), зъ *боцѧна* „лелека, чорногуз“ (п. bocian) (67), *бомблѣ* „пузир, пухир“ (п. bęble), *варги* „губа“ (п. warga) (49), *вн8трности* „нутрощі“ (п. wnętrzności) (40), *грєбло* „скребло“ (п. grzebło) (11, 13), *garniec* „великий горщик, гарнець“ (п. garniec) (110), зъ *ґвалтомъ* „насильством, ґвалтуванням“ (п. gwałt) (55), *ґр8золи* „залоза“ (п. gruzel, gruzol) (14, 60), *ґ8дзи, ґ8зи* „опух, пухлина“ (п. guz) (29), въ *ґ8лѣ* „ґуля, наріст“ (п. gula) (57), *ґ8лкы* „ґулька, нарив, наріст“ (п. gulka) (14), от *дзинґлю* „назва рослин, дягель, дубник“ (п. dzięgiel) (60), *дзиндри* ковалской „дрібненькі часточки заліза, що відскакують, коли його кують, циндра“ (п. dzyndra) (28), *дзюр8* „діра“ (п. dziura) (85), *жєлѣзо* „залізо“ (п. żelazo) (58), *жєлѣзкомъ* „залізко“ (п. żelasko) (60), *жонки* „дружина, жінка“ (п. żonka) (74), *збиток* „надмірність“ (п. zbytek) (50), *зѧрка* „зернятко, зерня“ (п. ziarnko) (97), *золза* „запалення вушних залоз, завушниця“ (п. zołza) (30), *кавалки* „кусок, шматок“ (п. kawałek) (78), *крижъ, крижи* „крижі“ (п. krzyże) (36), *лѧґєръ* „осадок, осад“ (п. lagier) (97), въ *марцѣ* „березень“ (п. marzec) (88), *морда* конска „морда“ (п. morda) (29), *мровокъ* „мурашня, мурашва“ (п. mrowiek)

(11), на *носатизн8* „сап“ (п. nosacizna) (10), *осторожностъ* „осторожність“ (п. ostrożność) (76), *пархи, parchy* „пархи, парші“ (п. parchy) (53, 103), *пѣґ8лк8* „піґулка, пілюля, таблетка“ (п. pigułka) (66), *плюца* „легені“ (п. pluca) (81), *пнѧкъ, pniak* „пень“ (п. pniak) (90, 107), *пюромъ* г8сѧчимъ „нашкірне утворення у птахів, перо“ (п. pióro) (86), *робакъ* „черв'як, хробак, робак“ (п. robak) (79), до *робачка* „черв'ячок, хробачок, робачок“ (п. robaczek) (71), *покармъ, pokarm* „корм, їжа, пожива“ (п. pokarm) (10, 100), *п8щадломъ, п8щаломъ* „інструмент для кровопускання“ (п. puszczadło) (24, 66), з *росоломъ* „солона рідина, розсіл“ (п. rosół) (87), *skurku* „вичинена шкурка“ (п. skórka) (100), *слонцє* „сонце“ (п. słońce) (83), *слюзъ* „слиз“ (п. śluz) (10), на *твари* „лице, обличчя“ (п. twarz) (79), до *тл8стости* „жирність, опасистість, масність“ (п. tłustość) (31), *тр8нкомъ*, „напій, напиток, трунок“ (п. trunek) (73), *тѧжиръ* „важка річ, тягар“ (п. ciężar) (16), *оупал8* „спека, жара“ (п. upał) (67), въ *оуринѣ* „сеча, урина“ (п. uryna) (87), *цвѧкомъ* „цвях“ (п. ćwiek) (36), nad *cebrykom* „цебрик“ (п. cebrzyk) (110), *хороба* „хвороба“ (п. choroba) (9), *члонки* „член (тіла)“ (п. członki) (10), *штуки* „штука (сукна, полотна)“ (п. sztuka) (61, 82).

Через посередництво польської мови проник цілий ряд слів з інших мов. Це въ *аптицѣ* „аптека“ (стп. aptyka, лат. apotheca, гр. ἀποτήχη) (12), *грошъ* „гріш“ (п. grosz, лат. (denarius) grossus) (61), *ґваѧкъ* „бакаутове дерево, бакаут“ (п. gwajak, ісп. guayaco) (26), *ґнипомъ* „шевський ніж“ (п. gnyp, свн. gnippe), *ґришпан8* „фарба мідянка, діал. гришпан“ (п. gryszpan, нім. Grüenspan), *ґр8нтъ* „верхній шар землі, ґрунт“ (п. grunt, чес. grunt, нім. Grunt) (93), на *дах8* „покрівля, дах“ (п. dach, свн. dach) (97), *дзж8ма, дж8ма* „чума“ (п. dżuma, тур. čuma) (74, 9), *драбина* „драбина“ (п. drabina, свн. trappe) (96), *капелюша* „капелюх“ (п. kapeliusz, іт. cappelluccio) (34), *kartofli* „картопля“ (п. kartofel, kartopla, нвн. Kartoffel, іт. tartufolo — ЕСУМ 2, 397) (110), *кварт8* „міра сипких тіл“ (п. kwarta, лат. guarta) (14), *килѣшокъ, kiliszok* „чарка, келешок“ (п. kieliszek, свн. kelich, лат. calix) (40), *л8тъ* „лот, одиниця ваги, 1/32 частина фунта“ (п. fut, fot, свн. lōt) [ЕСУМ 3, 312] (11), *обивател* „обиватель, громадянин“ (п. obywatel, чес. obyvatel) (62), *плахта* „назва жіночого одягу“ (п. plachta, двн. blaha, слат. plasta) (74), *плѧстєръ* „стільник меду“ (п. plaster, двн. pflaster) (57), *порцыѧ* „порція“ (п. porcja, лат. portio) (11), *сєкрєтъ* „секрет, тайна“ (п. sekret, фр. sekret, лат. sekretus) (62), *фєбр8, фрибра* „пропасниця, трясця“ (п. febra, лат. febris) (85, 31), *фѣґами* „фіга, інжир“ (п. figa, двн. figa, лат. ficus) (58), *цєглою* „цегла“ (п. cegła, чес. cihla, нім. Ziegel, лат. tēgula) (92), зъ *чобѣтъ* „чоботи“ (п. czobot, тат. čabata) (28), в *шпѣхлѣрахъ* „приміщення для зерна, комора, амбар“ (п. śpichlerz, нім. Speicher) (87).

Із запозичених прикметників у пам'ятці засвідчено такі: *жєлѣзними* „залізний“ (п. żelazny) (96), *зацнїй* „чесний, благородний, шляхетний“ (п. zacny) (62), *людзкого* гною „людський“ (п. ludzki) (82), *маїовимъ* „травневий, майський“ (п. majowy) (42), *тл8сти* „жирний, гладкий“ (п. tłusty) (63), *флѧґмистой* „повний флегми (харковиння)“ (п. flegmisty) (51). Через польську мову з французької проникло слово *дєлѣкатн8* „делікатний, тонкий“ (п. delikatny, фр. delikat) (64).

Значно більше проникло в пам'ятку прислівників, зокрема таких: *бардзо* „дуже“ (п. bardzo) (27), *бєспєчнє, bezpecznie* „безпечно“ (п. bezpecznie) (77), *бєзпєчнѣй* „безпечніше“ (п. bezpeczniej) (72), *допѣро* „щойно, допіру“

(п. dopiero) (59), *завше* „завжди" (п. zawsze) (51), *збитъ* „надто, занадто" (п. zbyt) (65), *конечне* „обов'язково, необхідно" (п. koniecznie) (40), *латво* „скоро" (п. łatwo) (93), *латвѣй* „скоріше" (п. łatwiej) (92), по *лацѣнѣ* „по-латині, по-тинськи" (п. po łacini) (59), *нагле* „раптом, негайно, спішно" (п. nagle) (46), *нѣгде* „ніде" (п. nigdzie) (18), *нѣгди* „ніколи" (п. nigdy) (71), *особливе* „особливо" (п. osobliwe) (33), *осторожне, ostrożne* „осторожно" (п. ostorożnie) (89, 98), *тилко* „тільки, лише, тільки-що" (п. tylko) (74), *оуставичне* „безупинно, безперервно" (п. ustawicznie) (84), *хѹтнѣй* „охочіше" (п. chętniej) (29), *ꙗкънаймоцнѣй* „якнайміцніше, якнайсильніше" (п. jaknajmocniej) (21).

В інших частинах мови запозиченими є такі слова: у дієсловах: *вихендожишъ* „вичистити" (п. wychędożyć) (45), *вонѣтовати* „блювати" (п. womiotować) (71), *кѹрѹетсѧ* „лікувати, лікуватися" (п. kurować się) (21), *лѧксѹе* „проносить, має пронос" (п. laksuje) (53), *мацаючи* „мацати, щупати" (п. macać) (16), *хорѹвати* „хворіти, нездужати" (п. chorować) (59), *шѹкати* „шукати" (п. szukać) (11); у займенниках: *вшелѧкїе, wszelakii* „всякий, всілякий" (п. wszelaki) (88, 106), *каждый, każdy* „кожний" (п. każdy) (96, 99), *ꙗкоюколвекъ* „який-небудь, будь-який" (п. jakikolwiek) (16); у числівниках: до *ѡсмерга* самицъ, do *osmerha* „восьмеро" (п. osmergo) (95, 100); у сполучниках: *альбо* „або" (п. albo) (12, 14), *еднакъ* „проте, однак" (п. jednak) (14), *жебы, жеби* „щоб" (п. żeby) (63, 83), *лечъ* „але, та" (п. lecz) (62), *любъ* „хоч, хоча" (п. lubo) (15,16), *нѣмъ* „поки, перше ніж, перед тим як" (п. nim) (48, 72), *хоцъ бы, choćby* „хоча б, хоч би" (п. choćby) (29, 99), *чили* „або, тобто" (п. czyli) (27); у прийменниках: *ведлѹгъ* звичаю „відповідно до чого, згідно з чим" (п. według czego) (77); у частках: *нехъ* „нехай, хай" (п. niech) (16).

Запозичення з церковнослов'янської мови

Питома вага церковнослов'янізмів у досліджуваній пам'ятці незначна, що пояснюється її жанром та призначенням для широкого кола читачів. Введення у текст пам'ятки церковнослов'янізмів зумовлено, очевидно, прагненням зберегти до певної міри „високий" стиль викладу.

У „Книжиці длѧ господарства" засвідчено такі лексичні церковнослов'янізми у межах окремих частин мови: в іменниках: *варенїе* „варіння" (87), *времени* (9), *древо* „дерево" (78), *запаленїе* „запалення (про хворобу)" (30), *затратованїе* „натертя (ноги)" (32), длѧ *згѹбленїѧ* „видалення" (51), *начинїе* „начиння" (84), *нощъ, нощъ* „ніч" (34, 71), *чрево* „черево, живіт" (46); у прикметниках: *древѧной* „дерев'яний" (96), *въ крѣпкомъ* оцтѣ „міцний" (47), *овощнимъ* „овочевий" (78), *въ средней* „середній" (66); у дієсловах: *вздихаетъ* „тяжко дихати" (54), *вздринаетсѧ* „здригаться, тремтить" (20), *воткни* „устроми, увіткни", *ꙗсти* „їсти" (29); у прислівниках: *вонъ* „геть" (46), *где* „де" (20, 93), *донелѣ* „доки, поки" (97), *дотолѣ* „доти" (97), *еще* „ще, до певного часу" (67, 83), *завсегда* „завжди" (11), *зде* „тут" (11), *иначей* „інакше, по-іншому" (69), *поѹтрѹ* „ранком, уранці" (43), *потомъ* „потім" (12), *тогда* „тоді" (50), *толко* „тільки" (26); у сполучниках: *дабы* „щоб" (13), *если* „якщо" (51), *если бы* „якщо б" (70), *или* „або" (10), *когда* „коли" (10); у прийменниках: *междѹ* „між" (12, 15), *предъ* „перед" (50, 57); *чрезъ* „через" (11, 72).

Через посередництво церковнослов'янської мови проникли у пам'ятку слова грецької та латинської мов. Це, зокрема, назви місяців: въ

Апрѣлѣ „квітень" (цсл. апрѣль, гр. απρίλιος, лат. aprilis) (88), в *ѡктоврїи* „жовтень" (цсл. октѧбрь, октоврии, гр. οχτώβριος, лат. oktober) (88), в *Ноємврїи* „листопад" (цсл. ноѧбрь, гр. νόεμβριος, лат. november) (88), *драхма* „грошова одиниця в Греції" (цсл. драгъма, гр. δραχμή).

Запозичення з інших мов

Тут можна назвати такі слова: *вѧтѣръ* „вальцюватий кіш для ловіння риб в озерах або річках" (лит. venteris) [ЕСУМ 1, 349] (82), *дисєнтєрїѧ* „дизентерія, діал. червінка" (гр. δυσεντερία, лат. dysenteria) [ЕСУМ 2, 69] (75), *зґайба* „невелика неглибока рана, садно" (рум. zgaiba) (35), *сȣкман* „сукман" (тат. čikmän) [Фасм. III, 798] (74), *фȣнтъ* „міра ваги, фунт" (двн. phunt, лат. rondō) [Фасм. IV, 210].

Загальні художні особливості мови пам'ятки

„Книжицѧ длѧ господарства" цінна тим, що в ній знайшла відбиття багата семантикою і різна з походження лексика. Це не могло не позначитися на таких художніх засобах, як синонімія, антонімія, порівняльні звороти тощо. Джерелом цих художніх засобів найчастіше виступає паралельне вживання книжних і народнорозмовних лексем, а також іншомовних.

У досліджуваній пам'ятці синонімія досить багата. Вона виявляється в усіх частинах мови, хоча і неоднаково: найбільше синонімів в іменниках, дієсловах, прикметниках, прислівниках, менше — у займенниках, числівниках, сполучниках, прийменниках та частках. В іменниковій синонімії наявні такі синонімічні ряди: *bydłyna* (105) // *товарина* (88) // *скотина* (9), *варги* (49) // *гȣба* (44), *горнєцъ* (8) // *garnec* (110), *дєрєво* (79) // *дрєво* (78), *дȣрота* (44) // *шаленство* (44), *застȣпъ* (74) // *лопата* (87), *калъ* (33) // *лайно* (28), *моча (мочъ)* (51, 77) // *сєча* (51) // *сиклина* (87) // *оурина* (87), *напой* (14) // *трȣнокъ* (73), *ночъ* (84) // *нощъ* (34), *пєсъ* (71) // *собака* (72), *покармъ* (10) // *ѣдло* (32), *робаки* (87) // *волчки* (87), *солнцє* (91) // *слонцє* (83), *трасцѧ* (31) // *фєбра (фрибра)* (85, 31), *оутроба* (67) // *внȣтрности* (67) та ін.

Дієслівна синонімія представлена такими синонімічними рядами: *глѧдѣти* (16) // *дивитисѧ* (60) // *дозирати* (91) // *смотрити* (17), *говорити* (73) // *казати* (62), *дѣлати* (26) // *робити* (72) // *чинити* (85), *ратовати* (84) // *боронити* (9), *тримати* (55) // *дєржати* (89), *ходити* (74) // *ити* (77) та ін.

Прикметникові синоніми творять такі синонімічні ряди: *болний* (20) // *слабий* (67) // *хорий* (59), *малий* (63) // *newełekyi* (110), *квасний* (13) // *кислий* (83), *тєплий* (27) // *лѣтний* (40).

Серед прислівників фіксуються такі синонімічні ряди: *бардзо (барзо)* (27) // *дȣжє* (70), *близко* (68) // *здалєка* (79), *добрє* (11) // *хорошє* (91), *дрѣбно (дробно)* (47, 97) // *мѣлко* (65), *завшє* (51) // *завсєгда* (11), *здє* (11) // *тȣтъ* (71), *нѣгди* (28) // *нѣколи* (25), *разомъ* (15) // *вкȣпѣ* (89) // *докȣпи* (90), *потрошкȣ* (37) // *трошка* (36) та ін.

В інших частинах мови синонімічні ряди нечисленні. Зокрема, у займенниках це: *всѧкїй* (75) // *вшелѧкїй* (89), *що* (17) // *что* (19), у числівниках: *пєрвий* (13) // *пєршїй* (12), у сполучниках: *албо* (12) // *любъ (любъ)* (15, 16) // *лєчъ* (62) // *чи* (34), *дабы* (13) // *щобъ (щобы)* (13, 25), *когда* (10) // *коли* (12), у прийменниках: *межи* (52) // *мєждȣ* (12, 20), *чєрєзъ* (32) // *чрєзъ* (72), у частках: *нєхай* (16) // *нєхъ* (16).

З наведених синонімічних рядів у сучасній українській мові вживається лише невелика кількість. Це *варги // губи, заступ // лопата, кал // лайно, сеча // урина, пес // собака, напій // трунок, казати // говорити, тримати // держати, квасний // кислий.* Всі інші розпалися внаслідок виходу з ужитку одного із слів синонімічного ряду.

Крім синонімії, у „Книжиці..." досить широко представлена й антонімія. Найчастіше антоніми фіксуються у прикметниках і прислівниках, рідше в інших частинах мови. Серед прикметників антонімічними парами є такі: *веселїй* (26) — *см8тнїй* (70), *вышша* нога (19) — *низша* нога (19), *гарачїй* (38) — *холодний* (34), *г8стий* (59) — *рѣдкий* (71), *здоровий* (20) — *хорий* (59), *малий* (63) — *великий* (63), *молодий* (67) — *старїй* (57), *мокрий* (79) — *с8хий* (81, 91), *мѣцный* (33) — *слабий* (67), *переднїй* (15) — *заднїй* (15), *оузкий* (90) — *широкий* (16).

Серед прислівників фіксуються такі антонімічні пари: *гл8боко* (92) — *мѣлко* (40), *далеко* (62) — *близко* (68), *мѧгко* (52) — *твердо* (12), *ранѡ* (67) — *въвечеръ* (67), *лѣтомъ* (27) — *зимою* (50), *впередъ* (48) — *назадъ* (65), *завше* (57) — *нѣколи* (25), *т8тъ* (71) — *тамъ* (23), *допѣро* (59) — *потомъ* (10), *всюда* (24) — *нѣгде* (18).

Трапляються антонімічні пари і серед іменників. Це, зокрема, такі, як: *день* (34) — *ночъ* (84) // *нощъ* (71), *лѣто* (91) — *зима* (65), *здоровѧ* (73) — *хороба* (9), *всходъ* (35) — *западъ* (слонца) (35).

Зрідка трапляються антонімічні пари і серед займенників та дієслів. Це *все* (56) — *нѣчого* (40), *к8повати* (93) — *продавати* (95), *завѧзати* (15) — *розвѧзати* (59).

Більшість розглянутих антонімічних пар збереглася досі й вживається в сучасній українській мові. Пор.: *веселий — смутний, малий — великий, передній — задній, далеко — близько, літом — зимою, день — ніч* та ін. Лише в деяких парах відбулася заміна слів, наприклад, *допѣро* на *тут, нѣгде* на *ніде, всходъ* на *схід.*

Заслуговує на увагу функціонування у пам'ятці порівняльних зворотів. Їх, щоправда, небагато. Як правило, такі звороти поєднуються сполучниками *ѧка, ѧкъ, нѣби, нѣжъ.* Наприклад: ходитъ *ѧкѡ* пѧный (10), зъ него галочки *ѧкъ* перецъ (72), зѣллѧ асфоделюсъ... або иначей *ѧкъ* зов8тъ багно (69), тѧжко ѡ(т)дихаютъ *нѣби* дихавичнїи (68), волъ болше н8дитъ, *нѣжъ* ричитъ (54).

Крім сполучника **яко**, всі інші вживаються і в сучасній українській мові. До них приєдналися ще інші, зокрема, *мов, немов, наче, неначе, мовби, начебто, нібито, буцім, буцімто.*

* * *

Проаналізувавши мовні особливості „Книжиці длѧ господарства", можна зробити такі загальні висновки.

Хоча пам'ятка опублікована ще у другій половині XVIII ст., викладені у ній деякі ветеринарні й господарські поради досі не втратили актуальности. Їх використовує більшою чи меншою мірою у своїй практичній роботі й сучасне сільське населення.

Пам'ятка — цінне джерело дослідження української писемно-літературної мови кінця XVIII ст. Вона містить цікавий і багатий матеріал для вивчення взаємозв'язку народнорозмовної мови і церковнослов'янської, польської, німецької, латинської, грецької, румунської мов, який виявив-

ся на різних рівнях мови, але найбільше на фонетичному, морфологічному і лексичному.

Основа мови „Книжиці дла господарства" народнорозмовна, яка представлена вже як певна система, а не як поодинокі елементи.

На фонетичному рівні народнорозмовні елементи знайшли відбиття у вживанні голосного [і] (графічно **и**) на місці давніх етимологічних [о], [е] та [ѣ], приставного **в**, приголосного **в** на місці **л** у середині іменників, прикметників, числівників, прислівників та на місці давнього суфікса **-л** у дієсловах минулого часу чоловічого роду, у вживанні повноголосних форм **-оро-**, **-оло-**, **-ере-**, префікса **роз- (рос-)**, шиплячих **ж** (із dj), **ч** (із tj), у наявності голосного **о** на початку слів, лабіалізації голосного **е** в **о** після шиплячих, м'якого приголосного **ц**, звукосполучення **сц** замість **стц**, голосного **ȣ** на місці давнього **ы** (бȣли, бȣла), префікса **з** та прийменника **з** (**зъ, зы**) та ін.

На морфологічному рівні народнорозмовні елементи виявилися у браку в іменниках середнього роду давніх основ на **-jŏ** суфіксів **-ьj** або **-ij**, у вживанні закінчення **-овъ** у родовому відмінку множини іменників чоловічого роду давніх основ на **-ŏ**, закінчення **-ами (-ями)** в орудному відмінку множини іменників чоловічого і середнього роду давніх основ на **-ŏ, -jŏ**, засвоєного від іменників давніх основ на **-ā, -jā**, закінчення **-ахъ (-яхъ)** у місцевому відмінку множини іменників чоловічого, середнього і жіночого роду давніх основ на **-ŏ, -jŏ, -ĭ**, засвоєного від іменників давніх основ на **-ā, -jā**, у наявності закінчення **-ого** у родовому відмінку однини прикметників, прикметникових числівників чоловічого і середнього роду, нечленних стягнених форм у називному і знахідному відмінках однини прикметників, прикметникових займенників і прикметникових числівників середнього і жіночого роду, у вживанні суфікса **-ти** у дієсловах, основа яких закінчується на приголосні **г, к**, складного інфінітивного суфікса **-увати**, закінчень **-єшъ, -ишъ** у 2-й особі однини дієслів теперішнього і майбутнього простого часу, у браку закінчення **-тъ (-т)** у 3-й особі однини дієслів теперішнього і майбутнього простого часу, у надзвичайно широкому використанні дієслівних форм 2-ої особи однини наказового способу із закінченнями **-й, -и** і без закінчення, а також дієприслівників на **-чи (-учи, -ячи), -вши.**

Надзвичайно багато представлені народнорозмовні елементи на лексичному рівні. Вони відбиті в усіх частинах мови, крім вигуків. Найбагатше фіксуються у пам'ятці іменники (понад 650 слів), дієслова (понад 350 слів), прикметники (понад 260 слів), прислівники (понад 200 слів). Інші частини мови засвідчені у невеликій кількості: числівники (29 слів), займенники (25 слів), прийменники (31 слово), сполучники (33 слова), частки (15 слів). Майже всі засвідчені у пам'ятці народнорозмовні слова активно побутують у сучасній українській мові — літературній або діалектній.

У пам'ятці наявні діалектизми на фонетичному, морфологічному й лексичному рівнях. Це, зокрема, фіксація твердого приголосного [р] у звукосполученнях **ра, ро, ру,** задньоязикового проривного приголосного [ґ] у запозичених словах, депалаталізація приголосних [з], [ц], [с] у прикметникових суфіксах **-зкий, -цкий, -ский** та іменникових **-иско, -изко,** зміна ненаголошеного голосного [и] в голосний [е] та ненаголошеного голосного [е] в [и], оглушення дзвінких приголосних перед глухими та у кінці слів,

ствердіння приголосного [ц] у суфіксі **-ец**, брак в іменниках середнього роду давніх основ на **-jŏ** суфіксів **-ьj, -ij**, а також відсутність подовження після м'яких приголосних, вживання закінчення **-ови (-еви)** у давальному відмінку однини іменників II відміни чоловічого роду, засвоєне від іменників давніх основ на **-й**, закінчення **-и** у родовому відмінку іменників III відміни, закінчення **-ом** в іменниках I відміни жіночого роду в орудному відмінку, наявність форм двоїни в іменниках жіночого роду давніх основ на **-ā, -ĭ**, вживання закінчення **-ій** у прикметниках, прикметникових займенниках і прикметникових числівниках чоловічого роду в називному та знахідному відмінках однини, наявність у прикметниках і прикметникових числівниках жіночого і середнього роду однини після м'якої основи на приголосний закінчення твердої основи, наявність стягненої форми присвійного займенника жіночого роду **та** в орудному відмінку однини **тєю**, вживання частки **сѧ** у препозиції дієслів, наявність суфікса **-ан (-ян)** у пасивних дієприкметниках минулого часу та ін.

Фіксуються у „Книжиці..." також лексичні діалектизми типу *bydłyna, варги, капелюшъ, kartofli, крижи, пѣґѹлка, хороба, хорѹвати, cebryk* та ін.

З наведених фонетичних, морфологічних і лексичних діалектизмів найбільшу кількість становлять ті, що зберігаються досі у волинських говірках, дещо меншу — у подільських і найменшу — у наддністрянських і галицько-буковинських.

Зафіксовані у пам'ятці церковнослов'янські елементи, але обмежено. Вони відображені у звукосполученнях **жд** на місці давнього **dj** та **шт** (графічно **щ**) на місці давнього **tj**, у наявності неповноголосної форми **-ре-**, приставного **и**, початкового голосного **є** та після шиплячого **ч**, у вживанні приголосного **л** після голосного [о] у середині слів; у наявності форманта **-їє** в іменниках середнього роду давніх основ на **-jŏ**, закінчення **-аго** у родовому відмінку однини чоловічого і середнього роду членних прикметників, прикметникових займенників та прикметникових числівників, суфікса **-ющ** у дієприкметнику активного стану теперішнього часу. Небагато представлені у пам'ятці церковнослов'янізми і на лексичному рівні. Це переважно слова, які зберігають фонетичні й морфологічні риси церковнослов'янської мови типу *нощъ, овощнимъ, хощєтъ, древо, єдинъ, єднакъ, человѣкъ, волкъ, ꙗсти, варенїє* та ін.

Вживання церковнослов'янізмів у пам'ятці було зумовлене дотриманням давньої правописної традиції, а також прагненням надати текстові урочистости, піднесености.

Крім церковнослов'янізмів, у пам'ятці знайшли відбиття полонізми, германізми, латинізми, тюркізми та ін. Найбільшу кількість становлять полонізми, що зумовлено використанням автором тексту „Книжиці длѧ господарства" аналогічних джерел і видань, написаних польською мовою. Таких полонізмів понад 100, при цьому в кожній частині мови (*бавєлна, бомблѣ, ґрѹзоли, дзюра, пархи, покармъ, слонцє, зацнїй, тлѹсти, беспєчнє, наглє, острожнє, хѹтнѣй, вонѣтовати, хорѹвати, шѹкати, вшелѧкїє, до ѡсмєрга, албо, жєбы, нєхъ, вєдлѹгъ*) та ін. Значно менше у пам'ятці германізмів (*ґнипъ, ґришпанъ, ґрѹнтъ, дахъ, драбина, плѧстєръ, шпѣхлѣръ*), латинізмів (*аптика, грошъ, порцыѧ, фєбра, фѣґа*), грецизмів (*драхма, дисєнтєрїѧ, ѡктоврїй, ноємврїй*), румунізмів (*зґайба*), тюркізмів (*джѹма, сѹкманъ*) та ін.

Поодинокими є запозичення з французької мови (*делѣкатный*), литовської (*вѧтѣръ*), іспанської (*ґеамкъ*).

Досліджувана пам'ятка цінна ще тим, що в ній відбита досить багата семантикою і різна з походження лексика. Це позначилося на таких художніх засобах, як синонімія, антонімія, порівняльні звороти, джерелом яких найчастіше було паралельне вживання книжних і народнорозмовних лексем, а також іншомовних. Пор. *варґи // губа, заступ // лопата, моча // сеча // сиклина // оурина, ночь // нощъ, дѣлати // робити, квасний // кислий, добре // хороше, нѣгди // нѣколи, всѧкїй // вшелѧкїй, когда // коли, нехай // нехъ*; *гарачїй — холодний, переднїй — заднїй, старїй — молодий, мѧгко — твердо, тѹтъ — тамъ* та ін.

„Книжицѧ длѧ господарства" містить багатий і цікавий матеріал для дослідження питань з історичної лексикології, діалектології, контактів тогочасної української мови з церковнослов'янською та деякими іншими слов'янськими і неслов'янськими мовами.

Література та умовні скорочення джерел

Аркушин — Аркушин Г. Словник західнополіських говірок.— Луцьк, 2000.— Т. I (А—Н); Т. II (О—Я).

АУМ — Атлас української мови: У 3 т.— К., 1988.— Т. 2: Волинь, Наддністрянщина, Закарпаття і суміжні землі.

Бевзенко — Бевзенко С. П. Українська діалектологія.— К., 1980.

Брилінський — Брилінський Д. Словник подільських говірок.— Хмельницький, 1991.

Возняк — Возняк М. Історія української літератури.— Львів, 1924.— Т. III.— Ч. 2.

Возняк — Возняк М. Український господарський порадник з 1788 р. // Записки НТШ.— Львів, 1915.— Т. CXXII.

Горбач — Горбач О. Два почаївські стародруки „Книжиця для господарства" (1788) та „Полѣтика свѣцкаѧ" (1770/1790).— Мюнхен, 1985.

Гринчишин — Гринчишин Д. Мовні особливості говірок Рогатинщини // Рогатинська земля: історія і сучасність.— Львів; Рогатин, 1995.

Гринчишин — Гринчишин Д. „Полѣтика свѣцкаѧ" — унікальна почаївська пам'ятка кінця XVIII ст. // Записки НТШ. Праці Філологічної секції.— Львів, 2003.— Т. CCXLI.

ЕСУМ — Етимологічний словник української мови: У 7 т. / За ред. О. С. Мельничука.— К., 1982—2003.— Т. 1—4.

Жилко — Жилко Ф. Т. Нариси з діалектології української мови.— К., 1955.

Історичний словник українського язика / За ред. Є. Тимченка.— Харків; Київ, 1930—1932.— Т. 1.— Вип. 1—2.

Історія української мови. Лексика і фразеологія / Редкол. В. М. Русанівський (відп. ред.) та ін.— К., 1983.

Огієнко — Огієнко І. Фортеця православія на Волині свята Почаївська Лавра: Церковно-історична монографія.— Вінніпеґ, 1961.

Плющ — Плющ П. П. Історія української літературної мови.— К., 1971.

Польсько-український словник / Відп. ред. Л. Л. Гумецька.— К., 1958—1960.— Т. 1—2.

Румунсько-український словник.— Бухарест, 1963.

Сл. УМ — Словник української мови XVI — першої половини XVII ст.— Львів, 2001.— Вип. 8; 2003.— Вип. 10.

СУМ — Словник української мови.— К., 1970—1980.— Т. I—XI.
Фасм.— Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева.— Москва, 1964—1973.— Т. I—IV.
Шило — Шило Г. Наддністрянський реґіональний словник.— Львів; Нью-Йорк, 2008.
Deina — Deina K. Gwary ukraińskie Tarnopolszczyzny/ PAN. Komitet językoznawczy // Prace językoznawcze.— Wrocław, 1957.— T. 13.
Horbatsch — Horbatsch Olexa. Die ukrainische Sprache im Počajiver Druck „Książka lekarstw końskich" aus dem Jahre 1788 // Збірник УВАН в США на пошану Ю. Шевельова.— Нью-Йорк, 1985.

Dmytro HRYNCHYSHYN

„KNYZHYTSIA DLIA HOSPODARSTVA (A BOOKLET FOR HOUSEHOLD)" — A POCHAYIV MEMORIAL OF 1788

The author studies graphic and orthographic peculiarities of the original memorial as compared with the publication by M. Voznyak. Features of the Church Slavonic, folk and bookish old-Ukrainian language are analyzed in detail, the dialect features are defined well, which allowed to determine the putative place of its creation. A particular attention is paid to the analysis of lexical composition of all the language elements (except for exclamations), in particular loan words and the characteristics of artistic peculiarities in the language of the memorial, including its lexical synonymy, antonymy and comparative particles.

Андрій ДАНИЛЕНКО

ФОРМУВАННЯ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ: З ІСТОРІЇ НЕОГОЛОШЕНОГО ЗМАГАННЯ ПРАВОБЕРЕЖНОЇ І ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ XVIII СТОЛІТТЯ*

1. Питання культурного пріоритету: підавстрійська чи підросійська Україна?

Історія формування нової української літературної мови (НЛМ) віддавна перебуває в центрі уваги різних дослідників, яких цікавить насамперед проблема спадкоємности старої писемної традиції на українських землях. Одні українські вчені (Іван Білодід, Михайло Жовтобрюх, Віталій Русанівський, Віталій Передрієнко), керуючись свого часу різними ідеологічними міркуваннями, обстоювали тяглість у розвиткові української літературної мови від давніх часів. На їхню думку, Іван Котляревський, від якого в 1798 р. почалася нова українська література, був не так творцем нової літературної мови, як продовжувачем попередньої літературної традиції[1]. На противагу цим науковцям, прихильники популістської теорії вважають, що формування НЛМ почалося вже після повного занепаду попередньої літературної традиції (Федот Жилко, Олекса Горбач, Світлана Єрмоленко і Лариса Масенко).

Ні одні, ні другі, одначе, ніколи не ставили під сумнів тези про підросійську Україну як колиску нової художньої літератури. Саме на під-

---

* Автор вважає за потрібне пояснити, що назви Право- та Лівобережна Україна використовуються у цій розвідці передусім у культурологічному значенні. Абстрагуючись від складних історіографічних та топографічних тлумачень цих термінів, будемо розуміти під ними номени на позначення двох історично відмінних частин України, що підлягали впливу, умовно кажучи, двох культурно-цивілізаційних ойкумен — католицької (*Slavia Latina*) та православної (*Slavia Orthodoxa*). Протягом часу обидві ойкумени були представлені різними культурно-політичними утвореннями, наприклад, на теренах Правобережної України — Королівством Польським, пізніше Австро-Угорською імперією. Утім, ще раз підкреслимо, ці терміни вживано тут не історіографічно, адже частина Правобережжя входила і до складу Російської імперії, але культурологічно. Нас цікавитиме, зокрема, літературно-писемна традиція, яка видозмінювала свою перспективу на різних етапах розвитку у двох частинах України. Найголовнішим є те, що, попри відмінності в реалізації цієї традиції, Ліво- та Правобережна частини України завжди складали і складатимуть одне неподільне ціле.

Автор висловлює подяку перекладачеві, а також редакторові цього перекладу Марії Габлевич за цінні поради. Певна річ, що автор відповідає за цитований матеріал і його тлумачення.

[1] Синявський О. З верховин нової літературної української мови. Про мову Ів. Котляревського // Збірник історично-філологічного відділу ВУАН.— К., 1928.— Т. 76 (2).— С. 206—210; Shevelov G. Y. Die ukrainische Schriftsprache 1798—1965. Ihre Entwicklung unter dem Einfluß der Dialekte.— Wiesbaden, 1966.— S. 14.

російській Україні, мовляв, і зародилася НЛМ, щоб розквітнути з часом у творах харківських романтиків[2]. З історичної перспективи це показовий факт, адже вважається, що всі літературні різновиди середньоукраїнської мови щезли і на підавстрійській Україні, попри просвітницьку політику Марії-Терези та Йосифа II[3], і на Україні підросійській, де після низки адміністративних реформ Катерини II у 1860—1880-х рр. у всі сфери суспільного життя була запроваджена російська мова. Єдиним виходом у цій ситуації, як вказує Л. Масенко[4], було вибудувати нову літературну мову на основі народної, вибравши для цього найвідповіднішу (гомогенну) діалектну основу — південно-східне наріччя. Інакше кажучи, ще до указу царя Олександра II (1876), який заборонив друк українською мовою будь-яких книжок, крім художніх та історичних, Галичина, Закарпаття й Буковина могли брати тільки опосередковану участь у формуванні НЛМ[5]. На заваді стояли застарілі, передромантичні літературні традиції вкупі з бурхливим розвитком *язичія,* що культивувалося на цих землях, з їхнім розмаїттям говірок.

Одним із перших не погодився з цим поглядом Б. Струмінський[6]. Він висунув іншу думку, що базувалася на популістській тезі про Галичину як „український П'ємонт", зокрема коли взяти до уваги конституційні права, що їх гарантувала підавстрійським українцям доволі ліберальна конституція від 21 грудня 1867 р.[7] Оскільки, наголошував цей учений[8], у XVIII ст. і Східна, і Західна Україна перебували у цілковитому суспільно-мовному занепаді, у XIX ст. розквіт української мови мав би статися в Галичині, де була бодай якась підтримка з боку Уніатської Церкви та австрійського уряду. Натомість вона розвинулася на підросійській Україні — без жодної підтримки чи то церкви, чи то імперської держави. Б. Струмінський[9] доводив, що галицько-руська мовна основа краще б пов'язала сучасну українську мову з її слов'яно-руським минулим, позаяк цього минулого в Галичині не стерли укази й ухвали московських патріархів, Петра I чи Святого Синоду. Дослідник дійшов висновку, що сучасна українська літературна мова постала „в неналежний час у неналежному місці", тому „наслідки невдач і невикористаних можливостей відчуваються й досі, особливо на схід від Збруча"[10].

Наведена арґументація виглядає надто імпресіоністичною. По-перше, не ясно, чому НЛМ мала виникнути в суспільно і мовно найвідсталішому реґіоні, тобто на підросійській Україні — колишній Гетьманщині й Слобожанщині, які стали складовою частиною Російської імперії за короткий

---

[2] Moser M. „Jazyčije" — ein Pseudoterminus der sprachwissenschaftlichen Ukrainistik // Studia Slavica Hungarica.— 2004.— Vol. 49.— Pt. 1—2.— P. 121—147.

[3] Fellerer J. Mehrsprachigkeit im galizischen Verwaltungswesen (1772—1914).— Köln; Weimar; Wien, 2005.— S. 11—12, 84—88.

[4] Масенко Л. Т. До проблеми спадковості старої писемної традиції в новій українській мові // Мовознавство.— 1995.— № 4—5.— С. 44.

[5] Shevelov G. Y. Die ukrainische Schriftsprache...— S. 18, 25—36.

[6] Strumins'kyj B. The Language Question in the Ukrainian Lands before the Nineteenth Century // Aspects of the Slavic Language Question.— New Haven, 1984.— Vol. 2: East Slavic / Ed. H. Goldblatt, R. Picchio.— P. 9—47.

[7] Moser M. „Jazyčije"...— P. 126.

[8] Strumins'kyj B. The Language Question...— P. 44—45.

[9] Там само.

[10] Там само.

термін: від 1764 р., коли останній гетьман, Кирило Розумовський, зрікся булави, до 1782 р., коли Катерина II запровадила на Гетьманщині губернські реформи. По-друге, як вона могла вижити тут, ця неофіційна мова,— за словами Б. Струмінського, „мова для любителів",— без жодної урядової підтримки, ще й усупереч драконівському мовному законодавству, зокрема, в 1876—1881 рр.? І чому вона не розчинилася в мові, що її офіційно плекано в Галичині кінця XIX — початку XX ст.?

Аргументи М. Мозера[11], який заповзявся переглянути застаріле поняття *язичіє* в українському мовознавстві, видаються спірними[12]. Слушно критикуючи однобічну оцінку місця, відведеного Галичині, Закарпаттю й Буковині в історії українського письменства, дослідник стверджує[13], що жанри нехудожні, які розвивалися на цих землях, були першорядними зразками для нормалізації мови,— адже руська (*прóстая*) мова, мовляв, була багатофункційна в Галичині, на відміну від української мови Гетьманщини. Згідно з М. Мозером, дальше використання руської мови, хай і з надміром церковнослов'янізмів, у катехізисах та богослужебних книгах навіть після 1848—1849 рр. засвідчувало спадкові зв'язки між розмаїттям дуже популярних, масово читаних текстів із ранішим періодом в історії українського письменства[14]. Отже, деякі писані *язичієм* тексти, що містили різнорідний мовний матеріал, слід розглядати як серйозний внесок у формування НЛМ з народнорозмовним підґрунтям. Навряд чи можна було очікувати від галицьких русинів, каже М. Мозер, щоб вони всі нараз узялися писати наукові статті, церковні документи та світські нехудожні тексти, і то чистою, унормованою народною мовою[15].

М. Мозер має рацію[16], критикуючи сучасне спрощене розуміння *язичія* як мови всіх без винятку літературних творів Галичини, не написаних говірковою мовою в XVIII ст.[17], тобто як усіх варіантів руської мови в ужитку до 1848—1849 рр.,— крім мови „Руської трійці" і мовної практики західноукраїнських русофілів першої третини XX ст.[18] Однак пода-

[11] Moser M. „Jazyčije"...

[12] Див.: Fellerer J. Mehrsprachigkeit im galizischen Verwaltungswesen...— S. 11, 83.

[13] Moser M. „Jazyčije"...— P. 126.

[14] Там само.— P. 142—143.

[15] Там само.

[16] Там само.— P. 123.

[17] Огієнко І. Історія української літературної мови.— Вінніпеґ, 1950.— С. 202.

[18] Fellerer J. Mehrsprachigkeit im galizischen Verwaltungswesen...— S. 248 ff. На відміну від теорії, за якою *язичієм* зазвичай іменують суміш церковнослов'янської мови з численними російськими, старокнижними (руськими) і західноукраїнськими діалектними елементами (див.: Муромцева О. Г. Язичіє // Українська мова. Енциклопедія / За ред. В. М. Русанівського і О. О. Тараненка.— К., 2000.— С. 745), побутує раціональніша класифікація, що її запропонував М. Жовтобрюх (Жовтобрюх М. А. Мова української преси (до середини дев'яностих років XIX ст.).— К., 1963.— С. 156), який розрізняє два типи (стадії розвитку) *язичія*. „Книжне *язичіє*", яке вживали у XVIII — на початку XIX ст., справді було сумішшю церковнослов'янщини в її українському варіанті і старокнижної мови з багатьма запозиченнями, а „нове *язичіє*" — це варіант російської з численними українськими елементами, залежно від віку, освіти й досвіду мовця. Новий підхід, оснований на термінах „постколоніальної теорії і сучасної лінґвістики", запропонувала Е. Русінко (Rusinko E. Straddling Borders. Literature and Identity in Subcarpathian Rus'.— Toronto, 2003.— P. 234—239). Прагнучи переосмислити закарпатську літературу, написану *язичієм*, вона стверджує, що цей різновид мови, хоч би якою строкатою й незграбною вона була, зберігав живу культурну особливість і служив захистом проти денаціоналізації. Говорячи про граматичні помилки, яких було чимало в „підкарпатському ізводі російської мови", Е. Русінко

ний ним опис мовних варіантів, уживаних у Галичині, на Закарпатті й Буковині у XVIII ст. і тим більше у XIX ст., не дає переконливої відповіді на питання, чому носії цих варіантів не перейняли мови, створеної „любителями" на землях, де розвиток повнокровної НЛМ вважався малоймовірним. Поясненням цьому можуть бути певні перипетії суспільно-політичного життя на підросійській і підпольській Україні, особливо після того, як Галичина і Закарпаття ввійшли до складу Австро-Угорської держави.

Досліджуючи всі ці проблеми, до відповідного мовного матеріалу слід підходити системно, тобто з перспективи двох регіонів, а саме відстежуючи суспільно-мовні варіанти, які виникали на русько-українських землях у XVI, XVII і на початку XVIII ст. по обидва боки Дніпра. Це дозволить нам докорінно переглянути висновки Б. Струмінського і М. Мозера. Серед іншого ми також наважимося довести, що в тих соціокультурних умовах, які панували в Гетьманщині та на Слобожанщині, НЛМ виникла-таки в належному місці і в належний час. Інакше кажучи, ми вважаємо, що НЛМ навряд чи могла бути зосереджена в Галичині, яка своїм заледве модернізованим суспільно-мовним варіантом у бароковому дусі навряд чи здатна була забезпечити новій мові природний зв'язок з її минулим.

2. Суспільно-мовна ситуація в Галичині, на Закарпатті та Буковині

2. 1. Вигадуючи „*народный церковно-русскій языкъ*"

Наприкінці XVII — на початку XVIII ст. і підпольська, і підросійська Україна дістала у спадок чітку модель двомовности, тобто вживання церковнослов'янської мови мелетіївського типу і *прóстої* мови[19]; схожа двомовність простежується і на Закарпатті[20]. Однак відхилень від цієї ідеальної дихотомії уникнути було неможливо, особливо зі зміною умов у різних частинах українських земель — у Галичині разом із Закарпаттям (після першого поділу Польщі у 1772 р.), у Гетьманській державі, а також на Слобожанщині — московських землях, що їх колонізували українські козаки в XVII ст. Утім, попри деякі подібності, суспільно-мовний занепад прóстої мови і мелетіївської церковнослов'янської в обох частинах України був спричинений різними суспільно-культурними та політичними обставинами.

Жалюгідний стан Православної Церкви і рівень освіти на руських землях у XVII ст.[21] зробили Галичину й Закарпаття вразливими до асиміляційного тиску панівної католицької культури. Унія з Римом, яка від-

(Rusinko E. Straddling Borders...— P. 237) пише, що для русинів, чий перехід у XIX ст. на російську був захисним маневром проти мадяризації, прийняття чи неприйняття російської мови було несвідомим. Однак такий погляд на *язичіє* мало чим допоможе в мовознавчому дослідженні. Подаючи соціокультурне тло з допомогою постколоніального термінологічного апарату, авторка випускає з уваги місце цього специфічного суспільно-мовного явища у *загально*українському мовному контексті і не пояснює причини зневажливої оцінки цього „макаронічного жаргону" на Право-, а особливо на Лівобережній Україні. Неясним в інтерпретації Е. Русінко є також те, чому подібний регіональний „варіант російської" не виник на Наддніпрянській Україні в XVIII ст. або пізніше.

[19] Danylenko A. 'Prostaja mova', 'Kitab', and Polissian Standard // Die Welt der Slaven.— 2006.— Bd. 51, Th. 1.— S. 80—116.

[20] Rusinko E. Straddling Borders...— P. 91—98.

[21] Франко И. Галицко-русский „Savoir vivre" // Киевская старина.— 1891.— Т. 10.— С. 285—286.

булася 1646 р. на Закарпатті і в 1697—1700 рр. у Львові, навряд чи могла призвести до негайних змін у суспільно-культурному становищі Правобережної України. Щоб підвищити освітній рівень, 1775 р. у Відні, при церкві св. Варвари було засновано Королівську греко-католицьку загальну семінарію. В цьому закладі, відомому як *Barbareum*, одинадцять із сорока шести місць належало семінаристам з Мукачівської єпархії[22]. Коли у 1784 р. *Barbareum* був розформований, роль закладу вищої освіти перебрав *Studium Ruthenum* (1787—1809), заснований при Львівському університеті з волі імператора Йосифа II, щоб готувати уніатське духовенство для філософської й теологічної кафедр, чий науковий рівень був далекий від задовільного[23]. Як і в початкових школах, мовою викладання, згідно з приписами австрійської влади, мала бути руська (*Ruthenisch*), яка у 1786-му була оголошена „Landes-, Volks- und Nationalsprache"[24], хоча ніхто достоту не знав, яка ж *Ruthenisch* малася на увазі[25].

Без сумніву, місцева інтеліґенція зіткнулася з тією самою проблемою. У 1851 р. Іван Гарасевич, свідок тогочасних подій, дав потрійне визначення мови викладання у *Studium Ruthenum* — *„народный церковно-русскій языкъ"*, *„русскій языкъ"* і *„родной языкъ"*[26]. Близьким до розуміння справдешньої природи тієї мови був О. Огоновський[27], згідно з яким галицькі професори, включно з Петром Лодієм, Андрієм Павловичем, Михайлом Гарасевичем та іншими, почали викладати „въ мертвомъ церковно-слав'яньскомъ язицѣ"[28]. Церковнослов'янська, з мимовільними україїнізмами та полонізмами, а також росіянізмами[29], виявилася менш придат-

---

[22] Rusinko E. Straddling Borders...— P. 65.

[23] Fellerer J. Mehrsprachigkeit im galizischen Verwaltungswesen...— S. 87—88.

[24] Огоновскій О. Історія литературы рускои. Часть II (1).— Львôв, 1889.— С. 100; Франко И. Галицко-русский „Savoir vivre".— С. 284—285.

[25] Magocsi P. R. The Language Question Among the Subcarpathian Rusyns // Aspects of the Slavic Language Question.— Vol. 2.— P. 65—86; Fellerer J. Mehrsprachigkeit im galizischen Verwaltungswesen...— S. 87.

[26] Левицький І. Е. Погляд на розвій низшого и висшого шкільництва в Галичині в рр. 1772—1800 и розвій русько-народного шкільництва в рр. 1801—1820 // Матеріали до культурної історії Галицької Руси XVIII—XIX віку / За ред. І. Франка.— Львів, 1902.— С. 118.— (Збірник Історично-філософічної секції НТШ, т. 5).

[27] Огоновскій О. Історія литературы рускои...— С. 12, 50—58.

[28] Франко И. Галицко-русский „Savoir vivre".— С. 284—285.

[29] Мозер М. Мовний світ львівського „Studium Ruthenum" // Současná ukrajinistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. K 65. narozeninám prof. Josefa Anderše. Sborník článků. 2. Olomoucké symposium ukrajinistů 26.—28. srpna 2004.— Olomouc, 2004.— S. 316—325. Згідно з М. Мозером, підручники, які підготували (переклали з латини) Петро Лодій і Теодор Захаріясевич (Огоновскій О. Історія литературы рускои...— С. 51—54), були писані пізньоцерковнослов'янською мовою в її східнослов'янському варіанті, хоч він і твердить, беручи текст Лодія за приклад, що в цій мові наявні деякі елементи сучасної літературної російської мови. Таке визначення мови дещо неясне. Л. Сейке (Szöke L. Reprint editions of Old Subcarpathian Literacy // Studia Slavica Hungarica.— 2002.— Vol. 47.— Pt. 1—2.— P. 202—205) накреслює динамічнішу картину церковнослов'янської мови, яку вживали в Галичині та на Закарпатті протягом XVIII ст. Можна погодитися, що на той час церковнослов'янська мова на цих землях зазнала зміни — замість українського (мелетіївського) варіанта запанував російський. Іншими словами, мова Лодія навряд чи віддзеркалює домелетіївську (східнослов'янську) стадію. Аби розглядати російський варіант церковнослов'янської мови, вживаної на *Studium Ruthenum*, слід брати до уваги не так статистику, як загальну тенденцію, яка, однак, проявляється в різних випадках по-різному. Прикметним є припущення М. Мозера (Мозер М. Мовний світ...— С. 318), що Лодій і Захаріясевич мали намір укласти свої підручники високим стилем російської літературної мови середини XVIII ст., тобто церковнослов'янською мовою в російському варіанті.

на як мова викладання[30]. Ось чому викладачі, іноді провоковані студентами, які назагал були погано підготовлені для університетських студій, часто переходили на польську мову[31]. Відтак *Studium Ruthenum* став повним провалом з погляду національного відродження і нормалізації місцевої літературної мови (чи мов) на підпольській і підавстрійській Україні, особливо якщо порівняти з чітким протиставленням мови *прóстої* і мови мелетіївської церковнослов'янської, що існувало на руських землях Речі Посполитої. На відміну від українців Гетьманщини, русини відмовилися від мовних досягнень попереднього періоду і тим самим втратили шанс створити НЛМ на основі народної мови[32]. Це була одна з багатьох змарнованих можливостей, що їх ледве чи могли виправити заходи Варлаама Шептицького у Львові й Андрія Бачинського в Мукачевому та Ужгороді. Останній, зокрема, після розпуску *Barbareum* чинив опір спробам закрити ужгородську семінарію і опирався урядовим наказам, згідно з якими русини із Закарпаття мали ходити до угорської семінарії в Егері[33].

На Галичину, Закарпаття та Буковину габсбурзька адміністрація не звертала уваги до сходження на трон Йосифа II[34]; там не існувало таких культурних закладів, як давнє Львівське братство, Києво-Печерський монастир, Київська братська колеґія (від 1701 р.— академія) чи навіть тогочасний Харківський колеґіум, заснований 1726 р. з волі Єпифанія Тихорського, єпископа Білгородського й вихованця Київської академії, і доступний для студентів усіх соціальних верств[35].

---

[30] Професори і студенти *Studium Ruthenum* досягли б більшого проґресу, коли б вдалися до живої мови, що її подибуємо у перших світських книгах, „Полѣтика свѣцкаѧ" і „Книжицѧ длѧ господарства", виданих для уніатських парохіяльних шкіл василіянською друкарнею в Почаєві відповідно у 1770 (2-ге вид. як додаток до букваря: Львів, 1790) і 1788 рр. Рекомендована у передмові для занять із читання, „Книжицѧ" (разом з меншою „Полѣтикою") не надто добре відповідає загальному уявленню про літературну мову, як її розуміла тодішня Уніатська Церква. По-перше, основана на східнополіській говірці, мова „Книжиці" сприймалася як рідна передусім мовцями місцевих діалектів Київщини і Брацлавщини, Волині й Поділля, а західноволинська основа мови „Полѣтики" виглядала „рідні шою" для волинян. По-друге, уніатські священики, як видається, переймалися національними інтересами, зокрема *dignitas* літературної мови, крізь призму католицьких догматів. Те, що уніати не видали друкованої Біблії в перекладі народною мовою, яка могла б правити за взірець для національної літературної мови, можна пояснити загальною деґрадацією освітньо-культурного рівня на підавстрійській Україні (Strumins'kyj B. The Language Question...— P. 34). Недарма, попри суворе мовне законодавство в Російській імперії, порівняно з Австро-Угорською державою, перший повний переклад Нового Заповіту на руську мову підготував на підросійській Україні Пилип Морачевський у 1860—1862 рр. Лише через Валуєвський циркуляр від 1863 р. цей переклад, який високо оцінили Олександр Востоков та Ізмаїл Срезневський, вийшов друком тільки на початку XX ст. (Німчук В. В. Українські переклади Святого Письма / Hrsg. M. Moser // Das Ukrainische als Kirchensprache.— Wien, 2005.— S. 26—30).

[31] Огоновскій О. Исторія литературы рускои...— С. 53; Strumins'kyj B. The Language Question...— P. 36.

[32] Огоновскій О. Исторія литературы рускои...— С. 53.

[33] Rusinko E. Straddling Borders...— P. 68.

[34] Огоновскій О. Исторія литературы рускои...— С. 116—122.

[35] Лебедев А. С. Харьковский Коллегиум как просветительный центр Слободской Украйны до учреждения в Харькове университета // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете (далі — ЧОИДР).— 1885.— Кн. 4.— С. 7 і далі.

2. 2. Реґіоналізація руської мови

Рік 1720-й ознаменувався радикальними змінами у статусі українського варіанта церковнослов'янської мови в обох частинах України. 1718 р. з друкарні Києво-Печерського монастиря вийшов у світ „Месяцословъ“[36], після чого Петро І підписав указ, згідно з яким київським та чернігівським друкарням заборонялося друкувати будь-що, крім канонічних церковних книг[37]. Метрополія не могла стерпіти, щоб на титульній сторінці про Києво-Печерський монастир говорилося як про ставропігійний монастир Константинопольського патріархату: „Ставропигіи свѧтѣйшаго Вселенскаго Констант̈інополска Патріархи“[38].

Того самого 1720 р. в Замості був скликаний унійний синод, який мав на меті посилити зв'язки Уніатської Церкви з Римом. Як писав у своєму посланні львівський єпископ Атаназій Шептицький (1686—1746), Замойський собор, зокрема, був скликаний заради виправлення „роскихъ книгъ, аще въ нихъ поползновенія и преткновенія обрящутся“, несуголосні з католицькою доктриною[39]. Підкоряючись рішенням Замойського собору, 1722 р. у Супрасльському василіянському монастирі видали виправлений катехізис під назвою „Собраніє припадковъ краткоє и духовнымъ особамъ потребноє“[40], який поглиблював поділ Руси на православну й католицьку, що стався наприкінці XVI ст.[41] Текст „Собранія припадковъ“ був писаний трьома мовами: церковнослов'янською в українському варіанті, *прóстою* мовою з численними полонізмами, а також польською мовою[42]. Книгу супроводжував „Лексіконъ сирѣчь словесникъ славенскій“, в якому тлумачення „словесъ неоудобъ разѹмѣтельныхъ“ подавалися попольськи, на відміну від словника Памви Беринди під назвою „Лексіконъ славенороссків, и именъ Тлъкованіє“ (1627) з його тлумаченнями *прóстою* мовою. Замисел і співавторство „Лексикону“ 1722 р., вірогідно, належить одному з активних учасників унійного синоду 1720 р. митрополитові Леонові (Луці) Кішці (1668—1728), який усвідомлював жалюгідний стан церковнослов'янської мови серед греко-католицького

[36] Тітов Хв. Матеріали для історії книжної справи на Вкраїні в XVI—XVIII в. в. Всезбірка передмов до українських стародруків.— К., 1924.— С. 517.— (Збірник Історично-філологічного відділу ВУАН, т. 17).

[37] Житецкий П. Энеида Котляревского и древнейший список ея в связи с обзором малорусской литературы XVIII века.— Киев, 1900.— С. 5—8. Ця книга — „МНΝΟΛΟΓΙΩΝ ΤΩΝ ΑΝΩΝΥΜΩΝ ΑΚΟΛΟΥΘΙΩΝ сіесть Мѣсѧцословъ общаго послѣдованїѧ“ — була однією з останніх, виданих Києво-Печерською монастирською друкарнею перед тим, як та згоріла в 1718 р.; книга відіграла фатальну роль в історії книгодрукування на підросійських землях (Тітов Хв. Стара вища освіта в Київскій Україні XVI — поч. XIX ст.— К., 1924.— С. 517—518.— (Збірник Історично-філологічного відділу ВУАН, т. 20).

[38] Тітов Хв. Матеріали для історії...— С. 517.

[39] Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 60—61.

[40] Возняк М. Історія української літератури.— Львів, 1924.— Т. III: Віки XVI—XVII, част. 2.— С. 103.

[41] Plokhy S. The Cossacks and Religion in Early Modern Ukraine.— Oxford, 2001.— P. 148—149.

[42] Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 60. Відкладімо на час проблему розмежування середньовічних українських і білоруських пам'яток, яку дискутують білоруські науковці; тут варто процитувати Журавського (Жураўскі А. І. Гісторыя беларускай літаратурнай мовы.— Мінск, 1967.— С. 356), який вважав „Собраніє припадковъ“ останньою книгою, написаною (почасти) середньовічною білоруською простою мовою (Danylenko A. 'Prostaja mova'...— S. 80—85).

духовенства[43]: „Съ неисчетною болестїю, и ıазвою оутробы неоудобъ исцѣлною; изѡбрѣли Искусителїе, или Ексаминаторове, поставлемыхъ въ Іерейство Людей, ıако сотный Іерей, едва Славенскїй разумѣетъ ıазыкъ, невѣдѧй что чтетъ, въ Бoжественной Службѣ съ погибелїею своеѧ, и порученныхъ Паствѣ его..."[44]

Польськомовне пояснення „Лексикона", який був популярним серед дрібного уніатського священицтва і мирян ще у XIX ст., досить показове[45]. На відміну від Гетьманщини, де доля простонародної та канцелярської мов, здається, була незмінною аж до смерти гетьмана Данила Апостола у 1734 р. і пізніше[46], у Галичині польською мовою спілкувалися щоденно, усно й письмово, уніатські духовні, а також містяни, включно з русинами.

Прóстая мова поступово була витіснена і навіть поглинута церковнослов'янською в жанрах, які в попередні часи зазвичай писалися по-руськи, наприклад, дидактичні статті, житія святих та інші популярні релігійні тексти в антологіях. Так, дидактична збірка „Бесѣды парохїалнїѧ на недѣли и нарочитїи свѧта всего лѣта" з 1789 р., видрукувана церковнослов'янською мовою (*славенско-рускїмъ языкомъ*) у Почаєві, ориґінально була перекладом з польської — через що видавець, як він виправдовувався у передмові, і вибрав церковнослов'янську мову замість *прóстої*[47]. Є й інші збірки проповідей, укладені в місцевому різновиді літературної мови (*язичія*) з сильною домішкою польської[48], що найраніше засвідчує „Катехисисъ для наоуки Оугрорускимъ людемъ" Йосифа де Камеліса, видрукуваний 1698 р. у Трнаві[49]. Ще більший інтерес становить руський

[43] Лабынцев Ю., Щавинская Л. Белорусско-украинское униатское литургическое пространство и средства его герменевтической однородности в XVII—XIX вв. // Pogranicza języków — Pogranicza kultur. Studia ofiarowane Elżbiecie Zmułkowej / Red. A. Engelking, R. Huszcza.— Warszawa, 2003.— S. 259 і далі.

[44] Лабынцев Ю. А., Щавинская Л. А. Супрасльский церковнославяно-польский словарь 1722 г.— Минск, 1995.— С. 41.

[45] Цей „Лексикон", взорований на слов'янській частині словника Беринди (див.: Danylenko A. The Uniate *Leksikon* of 1722: a case of regional relapse from script- to language-switching // Slavia Orientalis.— 2007.— Vol. 56.— Pt. 4.— P. 543—557), передрукувала василіянська друкарня в Почаєві у 1751 р. як додаток до збірки „Бoгословіа нравоѹчітелнаıа", а також у 1756 р., хоча він і випав з останніх чотирьох видань, підготовлених у Почаєві, і з двох — у Львові. Окремою книжкою „Лексикон", однак, з'явився у Почаєві в 1804 р. (Калужняцкий Э. К библиографии церковно-славянских печатных изданий в России // Сборник Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук.— 1886.— Т. 42 (1).— С. 1—46) і використовувався навіть у XX ст. у тих православних спільнотах, де основним засобом спілкування була польська мова (Лабынцев Ю. А., Щавинская Л. А. Белорусско-украинское униатское литургическое пространство...— С. 264—265). Загалом, „Лексикон" був укладений так, аби відповідати потребам мовців, мало обізнаних з церковнослов'янською мовою.

[46] Danylenko A. The new Ukrainian standard language (1798) — a controversy of tradition and innovation // American Contributions to the 14th Congress of Slavists in Ohrid, Macedonia.— Bloomington, 2008.— P. 59—74.

[47] Возняк М. Історія української літератури.— Т. III, част. 2.— С. 104.

[48] Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 60—62; Німчук В. В. Українські переклади...— С. 24—25.

[49] „Катехисисъ" початково написав латиною Йосиф де Камеліс (1641—1706), перший грецький єпископ Мукачевого, грек з походження, який здобув освіту в Римі і не знав місцевої мови. Латинський текст переклав церковнослов'янською мовою галицький монах Іван Корницький, що може свідчити про рівень знання цієї мови в тогочасній Галичині. За Геровським (Gerovskij G. Jazyk Podkarpatské Rusi // Československá vlastivěda.— Praha, 1934.— Díl III: Jazyk.— S. 490), мова перекладу — це суміш руської, тобто церковнослов'янської в її українському варіанті, і польської мов. У тексті так багато полонізмів, що аж див-

переклад (1794) згаданої збірки парохіяльних проповідей, під дещо зміненою назвою „Науки парохіалніѧ..." Перекладені початково з італійської на польську, а згодом на церковнослов'янську, ці проповіді були написані „простымъ и посполитымъ языкомъ рускімъ"[50]. Однак цей „простый языкъ" заледве чи сусідить з літературною нормою тої *простої* мови, яку культивували в середині XVII ст. у Київській колеґії Лазар Баранович, Антоній Радивиловський і особливо Йоаникій Галятовський[51]. З погляду часу, мова цих проповідей нагадує руську мову, що її використовували наприкінці XVI — на початку XVII ст., з багатьма полонізмами, особливо в синтаксисі та лексиці[52]. Справді, в тексті руськомовної передмови, на противагу до церковнослов'янського *Vorlage*[53], є багато полонізмів упереміш із церковнослов'янізмами, наприклад, *ведлугъ*[54], *ажебы*[55], *въ повшехности, альбо*[56], поряд зі *святаго, въ главѣ* й т. ін. За В. Передрієнком[57], мова цієї збірки, як і мова „Сѣмя слова божіѧ" (1772), також виданої в Почаєві, дуже близька до місцевої говіркової мови в рукописних проповідях і різних збірниках, зокрема авторства священиків Ігнатія (1666) і Стефана Теслевцьового (XVII ст.) із Закарпаття та Іллі Яремецького-Біляхевича (XVIII ст.) з Буковини: „*Ах мнѣ, бѣдной, тепер зоря моя ясная зачишла от мене! Где ж я сына своего коханаго знаиду, от якихъ сторонъ сподѣватися буду?*" (Буковина, 1747—1775)[58].

Мішана мова збірки „Науки парохіалніѧ..." виглядає анахронічною не тільки з погляду структури та (запозичених) елементів, а й з огляду на її суспільно-мовний статус та діалектну підоснову. Перекладач Юліан Добриловський не певен, чи „слова и способи ихъ вираженіѧ" у звичайній народній мові на руських землях Польщі будуть зрозумілі мовцям місцевих діалектів Волині, Поділля, Наддніпрянської України, Полісся[59]: „Въ русской сей простой въ Полщы звычайной и посполитой бесѣдѣ слова и способи ихъ вираженіѧ суть рожніи и не всѣмъ єднаковіи: на Волыню иншіи, на Подолю и на Оукраинѣ иншіи, въ Полѣсю иншіи, ведлугъ своєгѡ звычаю маютъ люде якобы свойственный свой ѧзыкъ и иншій способъ бесѣды и словъ вираженіѧ"[60].

но, чи це взагалі руська мова, бо польські терміни замінені відповідними церковнослов'янськими, наприклад, *сакрамент* замість сх.-сл. *таинство* або *тайна*; *прыказанъа* замість сх.-сл. *заповѣди*; з-поміж інших явно польських запозичень можна згадати *ведлугъ, звлаща* тощо.

[50] Возняк М. Історія української літератури.— Т. III, част. 2.— С. 104; Німчук В. В. Українські переклади...— С. 25.

[51] Русанівський В. М. Історія української літературної мови.— К., 2001.— С. 119—123.

[52] Див.: Danylenko A. 'Prostaja mova'...

[53] Возняк М. Історія української літератури.— Т. III, част. 2.— С. 104—105.

[54] Тимченко Є. Історичний словник українського язика.— Харків, 1930—1932.— Част. 1—2.— С. 202.

[55] Там само.— С. 9.

[56] Там само.— С. 20.

[57] Передрієнко В. А. Формування української літературної мови XVIII ст. на народній основі.— К., 1979.— С. 54; Shevelov G. Y. A Historical Phonology of the Ukrainian Language.— Heidelberg, 1979.— P. 573.

[58] Передрієнко В. А. Формування української літературної мови...— С. 53.

[59] Strumins'kyj B. The Language Question...— P. 33, 38.

[60] Передрієнко В. А. Формування української літературної мови...— С. 61; Возняк М. Історія української літератури.— Т. III, част. 2.— С. 105.

П. Житецький[61], який висловив сумніви щодо наявности культурного поступу на польській та угорській Україні від XVII ст., заклик перекладача вживати звичайну мову трактував як застарілий і навіть ворожий духові православ'я XVI—XVII ст. Якщо не брати до уваги конфесійні арґументи (попри всю їх важливість для соціально-культурного життя русинів після Берестейської унії 1596 р.), стає зрозумілим, що перекладач вважає руську мову реґіональною і незвичною для загалу українців. Його ставлення до говіркової мови досить практичне і аж ніяк не спрямоване на відродження *прóстої* мови як мови літературної, уживаної православною шляхтою у боротьбі з католицизмом і схизмою — антагоністами обох руських Церков, почавши від 1596 р.[62] Цікаво, що подібне ставлення до мови мав і найголосніший опонент де Камеліса — православний священик Михаїл Андрелла (Оросвиговський) (1637—1710), плодовитий автор полемічних творів проти унії та католицизму. Він так само, зокрема у творі „Оброна вѣрному каждому чл^о^в^ѣ^ку" (1697—1701), застосовував „макаронічну мову", де церковнослов'янські форми мішалися з численними розмовними, а також з російськими, угорськими, грецькими, латинськими і польськими запозиченнями[63]. Його писання — це неповторна мовна мішанка, натхнена ворожим ставленням до Греко-Католицької Церкви — „Унѣатомъ грѣхи велиціи, яко чорту ся молите вы, а не духу Богу"[64]. Гіперболістичний стиль Михаїла Андрелли відображає мовно-культурні тенденції, характерні і для уніатської знаті, і для її православних опонентів в угорській і польській Україні: „Mïchaél Rahoza бысть uniatem, бо былъ лакомца и блазнемъ римскимъ, не зналъ истинную // святыхъ едну христїянскую вѣру, отъ Христа посѣянную пшеницю. ...Сей чловекъ, сосудъ вражій, чрътувъ, Петръ Петровичъ Парфеній megszakat belй, то есть, слѣпый и килы носящъ между голенома своима, из села, названого Секуль. Знаю ego, // я его, бомъ я былъ въ дому егожъ..."[65]

„Катихисїсъ малый или наука православно-христїанскаѧ" (1801), що його написав викладач мукачівської богословської школи Йоанн Кутка (1750—1814), вирізняється більшою витонченістю стилю і літературним *gusto*, але виказує подібне ставлення до *прóстої* мови. Прагнучи зробити книжку зрозумілішою для основного населення краю, Кутка вживає настільки просту мову, наскільки стає його винахідливости, сполучаючи церковнослов'янські елементи з книжними (руськими) і говірковими.

---

[61] Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 62—63.

[62] Це було типово для уніатської знаті, яка чудово розуміла різницю між своїм руським походженням і конфесійною залежністю. На відміну від православних вірних, які пов'язували свою релігію з цілою руською нацією, уніатська знать представляла радше ту частину польсько-литовської шляхетської політичної нації, яка була свідома своїх коренів (Plokhy S. The Cossacks and Religion...— P. 150—151). Іншими словами, конфесіоналізація, ймовірно, і спричинила різні потрактування *прóстої* мови та її основи в майбутньому.

[63] Rusinko E. Straddling Borders...— P. 45—47; Дэжё Л. О языке украинского полемиста М. Андреллы и закарпатской „народной литературы" XVII в. // Studia Slavica Hungarica.— 1981.— Vol. 27 (1).— P. 19—52.

[64] Петров А. Материалы для истории Угорской Руси.— Т. 7: Памятники церковно-религиозной жизни угроруссов XVI—XVII вв. 1. Поучения на евангелие по Няговскому списку 1758 г. 2. Иерея Михаила „Оброна вѣрному чл^о^в^ѣ^ку". Тексты.— Петроград, 1921.— С. 290.— (Сборник Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук, т. 97 (2).

[65] Там само.— С. 291.

Е. Русінко[66] дещо неточно визначає цю мову як „модифіковану славено-русинську мову“, тобто церковнослов'янську в підкарпатському варіанті[67]. Кутка відверто не бачить різниці між церковнослов'янською — мовою, в якій наприкінці XVIII ст. стався перехід від українського ізводу до російського[68],— і місцевою говіркою[69]:

> *В. Есть ли хвалителное, и* ***пожиточное*** *дѣло* ***въ нашомъ набоженствѣ*** *своимъ* ***матернымъ*** *ѧзыкомъ слȣжбȣ Божую* ***слȣхати?***
> *О. Такъ есть: воистинну хвалителное, и* ***пожиточное*** *дѣло:*
> ***Бо въ нашомъ набоженствѣ*** *не токмѡ* ***слȣхати,*** *и видѣти, але и разȣмѣти возможно слȣжбȣ Божую,* ***котра дѣлѧ*** *народа* ***ѿправлѧетсѧ***[70].

Більшість старокнижних елементів, як виглядає, потрапили до „Катехізису“ Кутки з творів єпископів Бізанція і, ще більше, де Камеліса[71], який видав „Буквар“ (1699) і „Катехізис“ (1698), аби навчати свою паству ідейних заповідей Греко-Католицької Церкви: обидві книжки писано „*діалектомъ ведлугъ понятя народу*“[72]. Як і в творах попередників Кутки, безліч польських запозичень у „Катехізисі“ походять ще з (раннього) українського середньовіччя і засвідчені в інших творах, поширених на той час як на Правобережній, так і Лівобережній Україні, наприклад, *недбалость*[73] поряд з сер.-пол. *niedbałość*[74]; *заздрость*[75] поряд з сер.-пол. *zazdrość, zazrość*[76]; *цнота*[77] поряд з сер.-пол. *cnota* („morum ho-

---

[66] Rusinko E. Straddling Borders...— P. 9, 93.

[67] Див.: Magocsi P. R. The Language Question...— P. 68—69.

[68] Окрім першого закарпатського „Букваря“, який підготував де Камеліс (1699), ця зміна, здається, почалася з часу видання греко-католицького букваря єпископа Михаїла Ольшавського у 1746 р. („Elementa“). В усякому разі, вона повною мірою відображена в букварі єпископа Івана Брадача 1770 р. („Букварь“). Перевага російського варіанта в цьому тексті явна, а українські риси, характерні для попередніх книжок, ледь помітні (Szöke L. Reprint editions...— P. 204). То й не дивно, що через таку кардинальну зміну, як у цьому букварі, греко-католицька влада заборонила подальше його друкування та обіг у школах.

[69] Удварі І. Вмісто послеслова // Кутка Іоаннъ. Катихисісъ малый или наука православно-християнска? / За ред. І. Удварі.— Nyíregyháza, 1997.— С. 184—189. „Катехізис“ Кутки був дуже популярний. Його видавали 11 разів, останнє видання з'явилося 1931 р. (Там само.— С. 186). Згідно з Е. Русінко (Rusinko E. Straddling Borders...— P. 93), протягом XIX ст. люди призвичаїлись до мови Кутки і вважали її своєю, рідною літературною мовою. Однак те, що церковнослов'янська мова все ще втримує свої позиції на Закарпатті, є анахронізмом, оскільки в усьому православному світі, зокрема в Австро-Угорській імперії, церковнослов'янська вже віддавна втрачала свої функції, обмежуючись до церковного вжитку (Szöke L. Reprint editions...).

[70] Кутка Іоаннъ. Катихисісъ малый...— С. 107.

[71] Удварі І. Катехізис Іоанна Кутки (Буда, 1801). Карпаторусинський ключовий твір початку XIX ст. // Słowianie Wschodni. Między językiem a kulturą.— Kraków, 1997.— S. 108.

[72] Magocsi P. R. The Language Question...— P. 68. Див. прим. 42.

[73] Кутка Іоаннъ. Катихисісъ малый...— С. 18; див.: Тимченко Є. Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV—XVII ст. / Підг. до вид. В. В. Німчук та Г. І. Лиса.— Київ; Нью-Йорк, 2002.— Кн. 2.— С. 481.

[74] Słownik staropolski / Red. K. Nitsch ta in.— Wrocław; Kraków; Warszawa, 1962—1969.— T. 5.— S. 170.

[75] Кутка Іоаннъ. Катихисісъ малый...— С. 41—42, 156; див.: Тимченко Є. Матеріали до словника...— Кн. 1.— С. 269.

[76] Słownik staropolski.— 1995—1998.— T. 11.— S. 248.

[77] Кутка Іоаннъ. Катихисісъ малый...— С. 67; див.: Тимченко Є. Матеріали до словника...— Кн. 2.— С. 471.

nestas")[78]; *набоженство*[79] поряд з сер.-пол. *nabożeństwo* („pietas")[80]; *збыточная* („надлишкова")[81] поряд з сер.-пол. *zbyteczny* („reliquus")[82]; *окрутніи* („жорстокі")[83] поряд з сер.-пол. *okrutny* („crudelis")[84]; *покута*[85] поряд з сер.-пол. *pokuta* („paenitentia")[86] і багато інших. Про деякі полонізми важко сказати, чи вони є старими запозиченнями в *прóстій* мові, чи тогочасними діалектизмами, наприклад, *барзо* („дуже, скоро")[87], *вшыстко* („все")[88], *усиловатися* („силкуватися")[89] та ін.[90]

У „Катехізисі" Кутки натрапляємо на кілька діалектних рис. З-поміж морфологічних особливостей можна згадати давальний відмінок чоловічого роду в однині, типу *мужови* („чоловікові")[91], лемківські *про* („для") і *дѣлѧ* („для"), уживані відповідно в запитаннях і відповідях. У фонології інтерес становить перехід *е* > *'а*, що стався по занепаді єрів у звукосполуках з *j*, як-от у *проклинанѧ*, проти церковнослов'янських форм на зразок *соизволенїе*, *благославенїе*[92], а також переголос *е* > *о* після шиплячих, що має порівняно пізнє походження в цьому реґіоні[93], наприклад, *пришолъ*[94] або *(дїецесїи) мункачовскїѧ* в заголовку „Катехізису"[95].

Ще прикметнішою є церковнослов'янська підоснова цього тексту, з багатьма рисами, притаманними російському ізводові. На додачу до закінчення родового відмінка в однині *-аго/-яго* у прикметниках, наприклад, *Раѧ земнаго*[96], на увагу заслуговують закінчення родового відмінка жіночого роду в однині *-ія/-ия*, наприклад, *погибели вѣчныѧ*[97], закінчення знахідного відмінка чоловічого роду в множині *-ия*, наприклад, *добрыѧ оучинкы чинити*[98], закінчення називного й знахідного відмінків жіночого роду в множині *-ія/-ия*, наприклад, *тѣлесныѧ бѣды*[99], і закінчення називного й знахідного відмінків середнього роду в множині *-ия*, як-от

---

[78] Słownik staropolski.— 1953—1955.— T. 1.— S. 315.

[79] Кутка Іоаннъ. Катихисїсъ малый...— С. 13; див.: Тимченко Є. Матеріали до словника...— Кн. 1.— С. 447.

[80] Słownik staropolski.— T. 5.— S. 17.

[81] Кутка Іоаннъ. Катихисїсъ малый...— С. 162; див.: Тимченко Є. Матеріали до словника...— С. 303.

[82] Słownik staropolski.— T. 11.— S. 281.

[83] Кутка Іоаннъ. Катихисїсъ малый...— С. 174; див.: Тимченко Є. Матеріали до словника...— Кн. 2.— С. 40.

[84] Słownik staropolski.— T. 5.— S. 565.

[85] Кутка Іоаннъ. Катихисїсъ малый...— С. 134; див.: Тимченко Є. Матеріали до словника...— Кн. 2.— С. 156.

[86] Słownik staropolski.— 1970—1973.— T. 6.— S. 338.

[87] Кутка Іоаннъ. Катихисїсъ малый...— С. 10, 16.

[88] Там само.— С. 14.

[89] Там само.— С. 80.

[90] Удварі І. Вмісто послеслова.— С. 188.

[91] Кутка Іоаннъ. Катихисїсъ малый...— С. 148.

[92] Там само.— С. 150.

[93] Shevelov G. Y. A Historical Phonology...— P. 154.

[94] Кутка Іоаннъ. Катихисїсъ малый...— С. 35.

[95] Там само.— С. 1; див.: Удварі І. Вмісто послеслова.— С. 187.

[96] Кутка Іоаннъ. Катихисїсъ малый...— С. 35.

[97] Там само.

[98] Там само.— С. 168.

[99] Там само.— С. 35.

тѣлесныѧ чувства[100] та інші подібні архаїчні слов'янські форми. Але попри значну кількість церковнослов'янізмів, основним анахронізмом мови „Катехізису" Кутки є не так уживання церковнослов'янських чи старих (польських) запозичених форм, як особливе намішання рис різних мовних систем. У підґрунті цього намішання в різних варіаціях є церковнослов'янська мова (з рисами її російського ізводу), з домішкою старих (книжних) руських та місцевих елементів, і *прóстая* мова з надміром слов'янізмів та реґіональних форм. Тому не дивно бачити в тексті багато гібридних форм, як-от давній перфект, утворений з фонетично народнорозмовного *єсме* (де кінцеве *-е* є наслідком злиття *і* та *и*) та дієприкметника минулого часу, наприклад, *єсме прогнѣвали*[101].

Подібну ситуацію з мовою, вживаною в Галичині, ба й на Закарпатті, подибуємо в кількох прескриптивних творах, що їх наприкінці XVIII ст. підготував (хоч так і не надрукував) Арсеній Коцак, багаторічний викладач богослов'я в Краснобрідському, Мукачівському і Маріяповчанському монастирях. З-посеред його підручників з церковнослов'янської граматики слід згадати два варіанти „Грамматики руської" — мукачівський (уперше дослідив Іван Панькевич у 1927 р.) і маріяповчанський, які датуються 1772—1778 рр. Взорована на слов'янській граматиці Мелетія Смотрицького (1619), латинських граматиках Еммануїла Альвара (бл. 1536—1570) і Філіппа Меланхтона (1497—1522) та „Російській граматиці" Михаїла Ломоносова (1755), праця Коцака дає реґіональний опис церковнослов'янської мови. Він ототожнює *языкъ славенскій* і *языкъ рускій*, як випливає з назви „Грамматика русская, сирѣчъ правила извѣщателная и наставителная о словосложеніи слова языка славенскаго или русскаго..." Згідно з тогочасною мовною практикою в Закарпатті, Коцак вводить у місцевий варіант церковнослов'янської мови діалектні риси (зокрема, збереження ***ги, ки, хи***, закінчення ***-ме*** в дієсловах першої особи множини теперішнього часу), а також народнорозмовні елементи, як-от: перезвук ***е*** > ***о*** після шиплячих, слова *сабовство* („кравецтво"), *чижмарство* („шевство") та інші реґіоналізми[102]. Коцак випускає літеру ***ґ*** зі списку приголосних[103], хоча в самому тексті граматики вона спорадично трапляється, наприклад, *орфоґрафія* проти *орфографія*, *етимолоґія*, *доґма*[104]. Отака гібридизація найбільше впадає в око в розділі про морфологію, особливо в парадигмах паралельних форм, церковнослов'янських і говіркових.

Нецерковнослов'янські (говіркові й діалектні) елементи переплітаються з архаїчними у віршованій передмові, де Коцак каже, що хотів би просвітити своїх співвітчизників, які заслуговують на власну літературну (славено-руську) мову й граматику[105], адже, вивчивши всі мови Європи з любови до науки, він з'ясував, що лише „єдині нещасні руснаки" є „простаками":

[100] Кутка Іоаннъ. Катихисісъ малый...— С. 30.
[101] Там само.— С. 34.
[102] Дзендзелівський Й., Ганудель З. „Граматика Арсенія Коцака" // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику.— 1990.— Т. 15 (2).— С. 70.
[103] Gerovskij G. Jazyk Podkarpatské Rusi.— S. 493.
[104] Дзендзелівський Й., Ганудель З. „Граматика Арсенія Коцака".— С. 22.
[105] Gerovskij G. Jazyk Podkarpatské Rusi.— S. 492.

Всѣ убо языки в Европѣ сущія
Увѣдѣхъ зѣло любомудрствующія.
Єдины точію, єдины мѣзерны Руснакы (!)
Мняхуся мнѣ быти, аки ***спростакы*** (!)[106].

Попри деякі структурні подібності з граматикою Смотрицького, граматика Коцака була складена по-новаторському. Намагаючись у нормалізації місцевої церковнослов'янської мови поєднати культурну традицію (уніатського) сходу із західною вченістю й досвідом, Коцак[107] прагнув полегшити переклад латинських книжок для греко-католицького вжитку, опираючись у цей спосіб православному впливу. Втім, цей вплив на той час уже значно ослаб, до того ж 1770 р. до запровадженого в 1693 р. єзуїтського цензурного закону додалася австро-угорська імперська заборона на ввезення кириличних книжок, тимчасом, як у вищих освітніх закладах панувала латина[108]. Ґ. Ґеровський[109] ствердив, що граматика Коцака відображала застарілі норми церковнослов'янської мови, систематизовані Мелетієм Смотрицьким і його послідовниками в XVII ст., але не набагато раніші, оскільки зі староцерковнослов'янськими текстами Коцак, вірогідно, не був обізнаний[110].

2. 3. Назад до *диглосії?*

Суспільно-мовне становище в Галичині, на Закарпатті і Буковині у XVIII ст. було непевним, особливо після того, як головним опікуном реґіональної тотожности й мовної традиції, що їх раніше плекала Православна Церква, стало греко-католицьке духовенство, вишколене в латині. Докорінна конфесійна зміна, що сталася XVII ст. на руських землях, поділила єдину досі Київську митрополію, й уніати опинилися на католицькому боці. Уніатська церковна ієрархія перестала бути православною в очах як єзуїтських місіонерів, так і прошарку православної шляхти[111]. У суспільно-мовному плані уніати опинилися у двох світсько-релігійних станах — польсько-латинському і русько-церковнослов'янському. У XVIII ст., противлячись наступу римо-католицької культури, Греко-Католицька Церква Правобережної України в анахронічний спосіб обирає церковнослов'янщину як основну літературну мову. Внаслідок цього статус церковнослов'янської, ба більше, *про́стої* мови падає значно нижче, ніж у XVII ст.[112] *Про́стая* мова, хоч її й підтримували Львівська та Мукачівська єпархії і Почаївський василіянський монастир, стала відігравати другорядну роль. Відтак ці дві мови у більшості випадків проникають

[106] Дзендзелівський Й., Ганудель З. „Граматика Арсенія Коцака".— С. 75.
[107] Rusinko E. Straddling Borders...— P. 93.
[108] Після смерти єпископа Андрія Бачинського у 1809 р. латина стала мовою управління й господарювання в Ужгородській семінарії — кравці, слюсарі та інші робітники мусили робити свої записи латиною (Дзендзелівський Й., Ганудель З. „Граматика Арсенія Коцака".— С. 6). Під тиском латинізованої церковної культури цю мову стали вживати у щоденному житті в домах священиків навіть їхні дружини (Недзѣльскій Е. Очерк карпаторусской литературы.— Ужгород, 1932.— С. 85).
[109] Gerovskij G. Jazyk Podkarpatské Rusi.— S. 492.
[110] Дзендзелівський Й., Ганудель З. „Граматика Арсенія Коцака".— С. 21.
[111] Plokhy S. The Cossacks and Religion...— P. 145—175.
[112] Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 65.

одна в одну, хоча і в релігійних, і в нерелігійних текстах загалом переважає церковнослов'янська[113]. Тим часом на кінець XVIII ст. на Правобережній Україні колишня *двомовність* переросла у *диглосію*. Ознаками *диглосії* є: ототожнення *языка русского* зі *славенским*; реґіональна нормалізація й кодифікація літературної „славено-руської" (славено-русинської) мови порівняно зі щоденною говіркою; уживання „славено-руської" як мови навчання[114]. Оскільки багатомовність місцевої інтеліґенції затушувала різницю між церковнослов'янською мовою й говіркою з їх різнорідними домішками, годі провести межу між цими двома системами в літературній практиці. Гібрид їх стали називати *язичієм*. Яким би імпресіоністичним і пейоративним не видавався цей термін *з перспективи* НЛМ, у 1772—1859 рр. *язичіє* позначало щонайменше чотири мовні типи (групи): (1) церковнослов'янську мову в її українському варіанті, (2) пізню *про́стую* мову з численними церковнослов'янізмами й росіянізмами, (3) „славено-русинську" мову (*Russoruthenisch*) з різними домішками і, нарешті, (4) недійшлу попередницю НЛМ, основану на говірці, подекуди з сильним впливом церковнослов'янської, польської чи російської мов[115]. За винятком цього останнього типу, мало що й засвідченого до появи „Руської трійці" в 1837 р., всі інші типи засновані на церковнослов'янщині, як-от мова циркулярів єпископа (від 1772 р.) Андрія Бачинського (1732—1809)[116].

3. Суспільно-мовне становище в Гетьманщині та на Слобідській Україні

3. 1. Поширення давньої *двомовности*

Суспільно-мовне становище в Гетьманщині та на Слобідській Україні у XVIII ст. було дуже загрозливим, хоч і не таким непевним, як на Західній Україні[117]. На Сході до поступового переходу на російську мову „заохочували" декрети, видані російським Синодом і російським імператором. У 1720 р. Петро I підписав сумнозвісний указ, згідно з яким київським і чернігівським друкарням заборонялося друкувати будь-що, крім канонічних церковних книг. Дальші декрети російського Синоду, видані у вересні, січні й грудні 1721 р., у березні 1728 р., запроваджували нові обмеження на вживання українського ізводу церковнослов'янської мови в Церкві[118]. Попри всі ці декрети, мелетіївська церковнослов'янщина як мова навчання й управління в малоросійських єпархіях міцно утримувала позиції аж до кінця XVIII ст., коли 27 березня 1785 р. Катерина II видала декрет, який визначав нові єпархіальні межі в Гетьманщині та на Слобідській Україні.

---

[113] Shevelov G. Y. A Historical Phonology...— P. 702.

[114] Пор.: Успенский Б. А. История русского литературного языка (XI—XVII вв.). 3-е изд.— Москва, 2002.— С. 386—388.

[115] Moser M. „Jazyčije"...— P. 141—142; Moser M. Das Ukrainische in Gebrauch der griechisch-katolischen Kirche in Galizien (1772—1859) // Das Ukrainische als Kirchensprache.— S. 154 ff.

[116] Udvari I. The Circulars of András Bacsinszky, Bishop of Munkács (1732—1809, прав. 1772—1809), Belonging to the Period of Maria Therese // Studia Slavica Hungarica.— 2003.— Vol. 48.— Pt. 1—3.— P. 283—304.

[117] Див.: Danylenko A. The new Ukrainian standard language...

[118] Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 5—8.

Ба більше, наприкінці XVIII ст. низка освітніх реформ, спрямованих на уніфікацію освіти приходських священиків і посилення богословських студій, зокрема у Київській академії, ослабила місцеві традиції. На початку 1780-х рр. Самуїл Миславський (1731—1796), митрополит київський, який був прикро вражений українсько-польсько-латинською мішаниною в мовленні студентів і викладачів Академії, зміцнив статус російської мови, запровадивши її літературну норму, правопис і вимову в курсах поетики і риторики. Окрім того, він вимагав, щоб великоросійською мовою читалися курси з арифметики, історії, географії і французької мови[119]. Це лише один з прикладів його реформаторської діяльности. Допіру 1769 р. Самуїл Миславський, на той час єпископ білгородський, видав припис, щоби в Харківській колеґії запровадити навчання російською мовою, взорованою на „Російській граматиці" Михаїла Ломоносова (1755; 2-ге вид. 1757). Особливо наголошувалося в цьому циркулярі на орфоепії й стилістиці великоросійської мови[120]; всі філософські дебати мали вестися російською, богословські — російською або латиною; а твори належало писати мовою, відмінною від „глубокаго славянскаго и простаго грубаго нарѣчія"[121]. Утім, хоч насичена немалою кількістю росіянізмів, латинізмів і меншою — полонізмів, церковнослов'янщина українського взірця залишалася-таки мовою навчання у Харківській колеґії. Ситуація в Київській академії, що мала давніші традиції, ніж у Харкові, видавалася певнішою, хоч тут уже від 1765 р. російська викладалася як окрема дисципліна[122].

[119] Запал Самуїла Миславського був такий сильний, що деякі вчителі у спеціальній петиції, поданій на його ім'я, призналися, що їм навряд чи вдасться виконати його приписи повністю, оскільки вони не в змозі позбутися своєї малоросійської вимови (Аскочинский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею.— К., 1856.— Часть 2.— С. 343). У лютому 1784 р., щоб поліпшити ситуацію, Миславський запросив такого собі Дмитра Сигиревича з Троїцько-Сергіївської семінарії викладати поетику, „за правилами поезії, виданими в Москві, ораторію ж за правилами пана Ломоносова" (Тітов Хв. Стара вища освіта...— С. 255). Також Миславський відправив трьох найкращих студентів Київської академії — Микиту Соколовського, Павла Логиновського і Данила Домонтова — до Московського університету опановувати великоросійську вимову (Аскочинский В. Киев с древнейшим его училищем...— С. 342). Взагалі проімперські реформістські дії Миславського слід трактувати об'єктивно, в загальноімперському контексті. Патріот своєї *alma mater*, він сподівався передусім підвищити статус Академії, поставивши її на один рівень з Московським університетом (Тітов Хв. Матеріали для історії...— С. 254—255).

[120] Тут і надалі терміни „малороси" і „великороси" стосуватимуться двох окремих східнослов'янських народів, як вони самі себе повсякденно називали у Гетьманській державі XVIII ст., а також у Російській імперії. Попри свій імперський відтінок, ці назви відсилають ще до візантійської дихотомії, що її запровадив Ніл Доксопатор 1143 р. (Danylenko A. Slavica et Islamica — Ukrainian in Context.— München, 2006.— P. 52—53). У 1330-х рр. назва „Мала Русь" стосувалася усього Галицько-Волинського князівства (Witkowski W. O historii wyrazów *Małoruś (Małorosja)* i *Małoruski* // Studia Ruthenica Cracoviensia. 1: Ukraina między językiem a kulturą / Red. B. Zinkiewicz ta in.— Kraków, 2003.— S. 8—13), а на початку XVII ст. вона поширилась на Київ. Митрополит Йов Борецький (†1631) усталив традицію розглядати малоросів і великоросів як братів, що спільно творять сім'ю. Тільки пізніше, з укоріненням династично-патримонійного способу мислення, Московська Русь прийняла таке бачення єдности (Plokhy S. The Cossacks and Religion...— P. 290—291). Тут терміни „малороси"/„Малоросія" уживано в неімперському, етнолінґвальному значенні, вказуючи цим на відмінності як між українцями і росіянами та їх мовами в межах Російської імперії, так і між українцями (малоросами) в Гетьманщині й українцями (русинами) на підавстрійській Україні. Назва „українці" буде використовуватися для них як родова, семантично перекриваючись сучаснішим, післяромантичним розумінням цього поняття.

[121] Лебедев А. С. Харьковский Коллегиум...— С. 61.

[122] Тітов Хв. Матеріали для історії...— С. 247.

Попри зміни в управлінні та навчальних програмах у першій половині XVIII ст., у 1701—1760 рр. Київська академія розвивалася стало, залишаючись важливим культурно-освітнім центром з давніми традиціями, що у 1694 і 1701 рр. були підтверджені у грамотах царя Олексія Михайловича та Петра (майбутнього імператора Петра I), і приймала всіх православних студентів з різних куточків Російської імперії та з-поза її меж[123]. Так, під час перебування імператриці Єлизавети у Києві в 1744 р. її вітали „Четвертим рифмом" (одою) з панегірика „Августѣйшей, непобѣдимой Імператрицѣ...", якого склав префект Мануїл (Михайло) Козачинський (1699—1755), „тремя діалекты — славенськимъ, яко природнымъ и во Европѣ преизобилнѣйшимъ, латінськимъ, яко протчіихъ въ искуствѣ умствованія философскаго славнѣйшимъ, полскимъ, яко Кіеву порубежнымъ"[124]. Прикметно, що текст вітання складений унормованою церковнослов'янською мовою мелетіївського взірця без говіркових домішок[125], які прозирають у менш урочистих жанрах (проповідях, повчаннях, шкільній драмі й поезії, літописах)[126]. Як вказує Козачинський у своїй передмові, панегірик не надруковано „священнымъ еврейскимъ и премудрымъ греческимъ, ктому и нѣмецкимъ языками" не тому, що їхнім професорам бракує знань, а єдино тому, що в друкарському верстаті бракувало відповідних шрифтів[127].

Говіркові й книжні елементи Козачинський вводив у деякі світські твори, зокрема у трактат „Philosophia Aristotelica ad mentem Peripateticorum Tradita" (1745), написаний латинською, польською і церковнослов'янською мовами і присвячений князеві Олексію Розумовському, колишньому українському козакові й на той час морганатичному чоловікові імператриці Єлизавети, а також його братові, князеві Кирилу Розумовському — останньому гетьманові України[128]. Загалом „Philosophia" належить до панегіричного жанру, хоча є в ній і філософська частина, основою для якої послужили дебати в Київській академії 17 березня 1745 р. (за ст. ст.). Цю частину написано латинською і слов'янською мовами, а сам панегірик — трьома зазначеними мовами[129]. Як типова церковнослов'янщина українського ізводу, „славенський діалект" панегірика виявляє українізми, наприклад, *залежити, рѧснйхъ, закаменѣлїй*, слова з префіксом ***за-*** замість слов'янського ***о-***, спорадично — з літерою ***и*** замість ***ѣ*** й т. ін.[130]

---

[123] Тітов Хв. Матеріали для історії...— С. 159—240.

[124] Там само.— С. 170.

[125] Аскочинский В. Киев с древнейшим его училищем...— С. 97—98.

[126] Русанівський В. М. Історія української літературної мови.— С. 126—129.

[127] Аскочинский В. Киев с древнейшим его училищем...— С. 515; Ерчиħ В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија.— Нови Сад; Београд, 1980.— С. 232.

[128] Ерчиħ В. Мануил (Михаил) Козачинскиј...— С. 239.

[129] Vakulenko S. Slavizzazione della terminologia scolastica nella *Filosofia aristotelica all'avviso dei peripatetici* di Manujlo Kozačyns'kyj // Mazepa e il suo tempo. Storia, cultura, società / Ed. G. Siedina.— Alessandria, 2004.— P. 541 ff.

[130] Железняк І. М. М. Козачинський і літературна мова сербів другої половини XVIII ст. // З історії української та інших слов'янських мов / За ред. І. К. Білодіда.— К., 1965.— С. 163—164. Випадок Козачинського може правити за ілюстрацію історичного переходу від греко-слов'янського періоду в культурі українського гуманізму й Бароко, що найкраще відбито в мелетіївській метамовній доктрині, до „латино-слов'янської" доби (Vakulenko S. Slavizzazione della terminologia scolastica...— P. 549—550). Тогочасна ситуа-

Не дивно, що церковнослов'янська мова українського ізводу найдовше затрималася в Київській академії, де основою її функціонування була багатомовність[131], попри те, що народнорозмовні вирази і російські церковнослов'янізми дедалі більше почали проникати у шкільну поезію й драму, які в 1730-х рр. плекалися по школах Гетьманщини[132]. Драма Георгія Кониського „Воскресеніе мертвыхъ" (1746), хоч і написана добірною мелетіївською церковнослов'янською мовою, засвідчує цікаві народнорозмовні риси: *прійшло*[133], *нехай пріймет*[134], *з женою*[135], димінутиви типу *лѣсокъ, млинокъ*[136]; є також багацько росіянізмів на зразок *водка*[137] тощо. Розмовний відтінок церковнослов'янської мови спостерігається і в інших драмах, скажімо, у творах „Трагедокомедія о награжденіи в семъ свѣтѣ приїсканныхъ дѣлъ..." (1742) Варлаама Лащевського і „Властотворній образъ человѣколюбія Божія" (1737) Митрофана Довгалевського, в яких натрапляємо на росіянізми й україніими.

Попри говіркову тенденцію, що від початку XVIII ст. охопила церковнослов'янщину мелетіївського взірця, ця мова міцно трималася свого місця в системі двомовности, яка поступово переходила від протиставлення двох літературних мов до дихотомії двох стилів усередині одного жанру. Приміром, у 1705 р. молодий Феофан Прокопович пише драму „Владиміръ, славенороссійскихъ странъ князь и повелитель" кодифікованою церковнослов'янською мовою мелетіївського взірця, хоч і використовує деякі слов'янські елементи як стилістичний прийом у сатиричному змалюванні нижчого духовенства, зокрема в іменах язичницьких жерців — *Жериволъ, Куроядъ, Піаръ*, вказуючи на їхню обжерливість і пияцтво[138]. Проте драма „Милость Божія, Украину ... свободившая" (1728)[139], яку ще в 1865 р. М. Максимович[140] приписав Прокоповичу, засвідчує особливий бароковий поділ двох літературних мов, що вживалися у високому жанрі — переважно *славеноросскій (славенороссійскій) языкъ* проти *прóстої* мови. Богдан Хмельницький, Україна, Вісник і Хор говорять церковнослов'янською мовою, насиченою, щоправда, книжними (руськими) і народнорозмовними елементами, як це бачимо у повчальному монолозі Гетьмана:

Что Богъ дастъ, тѣмъ довольни суще, ни коея
Не обидите ни чимъ братіи своея:

ція багатомовности постає з природного культурного контексту, на відміну від петровського російського суспільства, в якому співіснування різних мов було більше утилітарним, як культурним.

[131] Vakulenko S. Slavizzazione della terminologia scolastica...— P. 550.

[132] Shevelov G. Y. A Historical Phonology...— P. 702—703.

[133] Кониський Г. Воскресеніе мертвыхъ // Резанов В. Драма українська.— К., 1929.— Т. 1: Старовинний театр український.— Вип. 6: Драми-моралітети.— С. 160.

[134] Там само.— С. 161.

[135] Там само.

[136] Там само.— С. 166.

[137] Там само.— С. 169.

[138] Тихонравов Н. С. Трагедокомедия Феофана Прокоповича „Владімір" // Сочинения Н. С. Тихонравова.— Москва, 1898.— Т. 2: Русская литература XVII и XVIII вв.— С. 152.

[139] Милость Божія, Украину отъ неудобъ обидъ лядскихъ чрезъ Богдана Зиновия Хмелницкаго [...] свободившая... // ЧОИДР.— 1858.— Кн. 1.— С. 75—100.

[140] Максимович М. А. О двух стихотворениях „Плачь Малой Россіи" и „Милость Божія" // Максимович М. А. Собрание сочинений: В 3 т.— К., 1880.— Т. 3.— С. 730—734.

Кто лѣсокъ добрый, или хуторецъ порядный,
Кто ставъ, кто луку, кто садъ имѣетъ изрядный,
Болѣтъ или завидѣтъ тому не хотите,
Якъ бы его привлащить къ себѣ не ищите[141].

На додачу до мелетіївської церковнослов'янщини, перехідної до руської, високий стиль твориться з допомогою росіянізмів/російських слов'янізмів, як-от: *нивочто*[142], *видите*[143], *нежели*[144] тощо[145]; прикметно, що є лише кілька польських форм (деякі латинського чи німецького походження), які значно раніше увійшли в українську мову: *чекати*[146], *мур* (лат. *murus*)[147], *штука* („мистецтво", нім. *Stück*)[148].

Зате Козаки, Писар і деякі інші типові персонажі говорять *про́стою* мовою, яка подекуди дуже нагадує розмовну, приправлену говірковими елементами, як-от у сцені після битви[149]. Загалом складається враження, що автор розрізняє церковнослов'янську і *про́стую* мови, але не як дві взаємодоповняльні літературні мови (двомовність), а як два відмінні стилі. Схильні де-не-де до взаємопроникнення, церковнослов'янська і руська мови водночас протиставляються говірковим елементам, що наявні в них обох і вживаються різними персонажами, коли ті говорять про щоденне життя.

Із другої чверти XVIII ст. говіркові риси з'являються дедалі частіше, особливо у стилістично забарвлених контекстах, як-от у відомому монолозі Земледіла з першої дії (яви першої) „Воскресенія мертвыхъ" Георгія Кониського (1746)[150]. Перегодом вплив живої народної мови посилюється мало не в усіх світських жанрах і, хоча й з меншим успіхом, у дедалі більшій кількості текстів релігійних[151]. Найцікавіше тут — мова інтермедій, які зробилися досить популярними, ще почавши з „Intermedia dwoie" Якуба Ґаватовича (1619), особливо в XVIII ст. З погляду пріоритетності слід насамперед згадати дев'ять інтермедій дернівської антології (Дернів під Кам'янкою-Бузькою), укладеної наприкінці XVII — на початку XVIII ст., яка показує риси західноукраїнського діалекту з численними говірковими елементами[152]. Хоча ці інтермедії й написані за західноєвро-

---

141 Милость Божія...— С. 94.
142 Там само.— С. 82.
143 Там само.
144 Там само.— С. 85.
145 Плющ П. П. Історія української літературної мови.— К., 1971.— С. 246.
146 Милость Божія...— С. 79.
147 Там само.— С. 81.
148 Там само.— С. 94; Тимченко Є. Матеріали до словника...— Кн. 1.— С. 440; Кн. 2.— С. 447, 502.
149 Милость Божія...— С. 85.
150 Кониський Г. Воскресеніе мертвыхъ.— С. 158; Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 26—27; Danylenko A. The new Ukrainian standard language...
151 Передрієнко В. А. Формування української літературної мови...— С. 26.
152 Гординський Я. З української драматичної літератури XVII—XVIII ст. Тексти й замітки.— Львів, 1930.— (Пам'ятки української мови і літератури, т. 8). Відомо понад п'ятдесят інтермедій з XVII—XVIII ст. А серед тих, які належать до цього періоду, найцікавішими є анонімні „Прологъ на Воскресеніе Х<ристо>во" та „Интермедѣя на три персони: баба, дѣдъ и чортъ" з рукописної колекції 1719 р. (с. Тернівці поблизу Львова), „Интермедій на рождес^т^во христово" зі збірки 1771—1776 рр., укладеної гущинським дияконом Іоанном Даниловичем, „Діалога, і^л^ разговоо^р^ паст<ырей>" з рукопису бл. 1763 р., знайденого на опра-

пейськими і польськими традиціями[153], в них є кілька особливостей. Згідно з Я. Гординським[154], у цих інтермедіях, доволі близьких до шкільної драми й поезії, все ще видно вплив книжно-писемної мови XVII ст., зокрема польські й латинські запозичення. Цей вплив помітний також у деяких контекстуально й стилістично забарвлених місцях, зокрема у фінальній сцені Інтермедії про Козака, Поляка й Німця:

...алечъ що било то било, панове я вас Святи вѣншовати пришовъ,
мене перогами витайте запорозця, Х(ристо)с воскресъ
и всѣхъ дѣдковъ з пекла вигнав и въсе пекло рострєсъ,
би напольнилъ триумъфомъ веселимъ Голови вашѣ;
щоби били Здорови при вашихъ и нашѣ
и пойдетъ[155].

Щось подібне знаходимо і в інтермедіях Митрофана Довгалевського (1736—1737), де польських чи російських запозичень небагато, і в інтермедіях Георгія Кониського (1747), де під впливом великоросійської літературної моди[156] показано мало не чистий північний український тип, хоч і з дедалі виразнішими наддіалектними рисами. Останнє, вірогідно, можна пояснити у світлі теорії М. Петрова[157], який припускає колективне авторство інтермедій Довгалевського. Справді, лише студенти з різних реґіонів Право- і Лівобережної України могли витворити таку комплексну картину життя з усіх куточків українських земель. Таке широке представництво також могло сприяти нормуванню говірки, яку вживали Довгалевський з Кониським. У цьому еклектичному процесі перевагу віддано мовним рисам різних діалектів, передусім північноукраїнського наріччя. Серед них можна вказати на такі риси: дифтонгізація етимологічних **о** та

ві київської риторики 1729 р. (Перетц В. Н. К истории польского и русского народного театра (Несколько интермедий XVII—XVIII столетия). I—VII, XI—XII, XV—XVII // Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук.— 1905.— Т. 10 (1).— С. 51—104; 1909.— Т. 14 (1).— С. 125—159; 1910.— Т. 15 (4).— С. 151—190; Возняк М. Початки української комедії.— Львів, 1919). Народно-літературна традиція, розвинута в цьому жанрі, прослідковується і в комічних діалогах Івана Некрашевича, в одному з віршів Антона Головатого (1792) (Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 119—121), і, звісно, в п'єсах Івана Котляревського „Наталка Полтавка" (1818) та „Москаль-чарівник" (1819) (Гординський Я. З української драматичної літератури...— С. 92; Shevelov G. Y. A Historical Phonology...— P. 710).

[153] Возняк М. Початки української комедії.— С. 5—17. Я. Гординський (Гординський Я. З української драматичної літератури...— С. 179—202) присвятив окремий розділ польському впливу на українські інтермедії. Хоча й з певними застереженнями, автор відкриває явні паралелі в інтермедіях з Дернова і в деяких польських комедіях. Досить цікаво, що перші українські (руські) інтермедії були знайдені в польських драмах, як у випадку з інтермедіями Якуба Ґаватовича у творі „Tragaedia albo wizerunek śmierci przeświętego Jana Chrzciciela..." (1619), інтермедіями у польській драмі „Comunia duchowna Ss. Borysa y Hleba..." (XVII ст.) (Марковский М. Южно-русская интермедия из польской драмы „Comunia duchowna Ss. Borysa y Hleba" // Киевская старина.— 1894.— Т. 46.— С. 32—45), інтермедією у польській п'єсі „Władysław Jagiełło" (1663) (Перетц В. К истории польского и русского народного театра...).

[154] Гординський Я. З української драматичної літератури...— С. 88.

[155] Там само.— С. 31.

[156] Петров Н. И. Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киевская искусственная литература XVII—XVIII вв., преимущественно драматическая.— К., 1911.— С. 364 і далі.

[157] Там само.— С. 319.

е, що відбито у написанні слів *жунка* („жінка"), *вун* („він") або *принюс* („приніс")[158]; уживання *е* замість ненаголошеного етимологічного *ě* або *ę*, наприклад, *светое* поряд з *дѣтми*[159]; депалаталізація *рь*, як у *трасцю* („лихоманку"); вживання сполучника *да* (64 рази) поряд з *та* (15 разів) та інші показові риси[160]. Цей мовний тип виводиться з поліської літературної говірки, що її уживали з кінця XIV до XVI ст. включно, тоді як подальші відхилення від неї, що спостерігаються скрізь на руських землях, дедалі урізноманітнюються, як це видно в нових літературних жанрах. Західноукраїнські риси в інтермедіях Довгалевського і Кониського могли з'явитися внаслідок активних контактів на Київщині і в самому Києві як новому культурному центрі, коли Київська братська колеґія почала приймати дедалі більше українців (русинів) з польської України, Закарпаття й Буковини[161].

У підсумку, на мову інтермедій можна дивитися як на джерело народнорозмовного мовного стандарту, основаного на наддіалектних рисах, хоч і з домішкою успадкованих традицією реґіоналізмів[162]. У діалектному плані мова інтермедій демонструє перехід від північноукраїнських — через (східно)поліські — до полтавських діалектних рис: так проявляє себе поступова тенденція до посилення живомовної стихії, що спостерігається в більшості світських і навіть у деяких церковних жанрах[163]. Остаточним наслідком всього цього стала НЛМ. Галичина, Закарпаття і Буковина, активні на початках формування НЛМ, згодом опинилися позаду, даючи лише спорадичні зразки літературних творів народною мовою[164].

Попри тенденцію до збільшення живомовних елементів, двомовність, що побутувала на руських землях Речі Посполитої, простежується у мові козацьких літописів. Натомість великороси послідовно вивільнялися з-під малоросійського мовного впливу, сполучаючи при цьому європейський високий стиль з церковнослов'янською літературною традицією[165]. У 1710 р. Григорій Граб'янка, полковий хорунжий (згодом, від 1717-го, полковий суддя і від 1730-го — гадяцький полковник), закінчив літопис Великої війни під проводом Богдана Хмельницького (вперше опублікований 1793 р.). У цьому творі церковнослов'янська мова вживалася як підсилювальний стилістичний прийом[166]: наприклад, *многі смертію умроша*[167], з архаїчним орудним відмінком; аористи на взірець *поразиша* (3 ос. мн.) і *умроша*

---

[158] Интерлюдии Митрофана Довгалевского XVIII века // Киевская старина.— 1897.— Т. 58 (9).— С. 105—112.

[159] Там само.— С. 105.

[160] Марковський Є. До характеристики мови українських інтермедій XVII—XVIII століть // Питання історичного розвитку української мови / За ред. І. К. Білодіда.— Харків, 1962.— С. 104—105.

[161] Тітов Хв. Стара вища освіта в Київській Україні...— С. 106 і далі, 159—162.

[162] Див.: Danylenko A. The new Ukrainian standard...

[163] Передрієнко В. А. Формування української літературної мови...— С. 58—64.

[164] Див.: Danylenko A. Polemics without polemics: Myxajlo Andrella in Ruthenian (Ukrainian) literary space // Studia Slavica Hungarica.— 2008.— Vol. 53 (1).— P. 12—46.

[165] Хютль-Фольтер Г. Языковая ситуация петровской эпохи и возникновение русского литературного языка нового типа // Wiener slavistisches Jahrbuch.— 1987.— Bd. 33.— S. 7—21; Issatschenko A. Vorgeschichte und Entstehnung der modernen russischen Literatursprache // Zeitschrift für Slavische Philologie.— 1974.— Bd. 37, Th. 2.— S. 253 ff.

[166] Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 10—12.

[167] Hrabianka H. The Great War of Bohdan Xmel'nyc'kyj / Introduction by Yuri Lutsenko.— Cambridge (Mass.), 1990.— P. 69.— (Harvard Library of Early Ukrainian Literature. Texts, 9).

(3 ос. мн.)[168]; численні неповноголосі форми, як-от: *гради* (мн.)[169], *бранъ*[170]. Для створення врочистої атмосфери героїчних подій автор свідомо архаїзує деякі стилістично нейтральні чи звичайні форми, наприклад, *о чесомъ зри* („щодо цього дивись")[171]. Утім, Граб'янка не міг не вжити говіркових форм, наприклад: плутання літер *и* з *ѣ*, як у *плиниша* (аор. 3 ос. мн.)[172]; нове подвоєння приголосних; пом'якшений звук [с']; брак нейтралізації дзвінких шумних на межі морфем і слів, наприклад: *одъ того времени*[173]; форми з ікавізмом, наприклад: *пидъ* (< *подъ*); дієприкметникові форми минулого часу на *-в* (< *лъ*): *здобувшися*; уживання дієслівного суфікса *-ува*: *хожували* тощо.

У мові літопису Самійла Величка з 1720 р., який також звеличує героїчне козацьке минуле, натрапляємо на дзеркально симетричну ситуацію. Основою для Величка служить типова *прóстая* мова, уживана в XVII ст.[174] Однак сам у минулому писар, обізнаний в офіційно-діловій мові, Величко не міг не використати деяких клішованих виразів, засвоєних за кілька років служби — спершу в домі генерального судді Василя Кочубея (1699—1708), згодом у Генеральній військовій канцелярії. Подекуди його стиль достоту канцелярський з доброю часткою полонізмів, яких було так багато в мові того періоду, наприклад, *цорка* („донька")[175], *уконтентувати* („вдовольнити")[176], *пóневажъ* („оскільки")[177], *шидéрство* („мавпування, насмішка")[178] поряд з кількома росіянізмами. У Величка можна так само знайти церковнослов'янізми, часом недоладно вжиті замість їх старокнижних відповідників, особливо в стилістично піднесених, патетичних місцях. Це дало підстави П. Житецькому[179] характеризувати Величкове „козацьке наріччя" як „строкате". Тут можна навести бодай такі народнорозмовні риси: *увойшолъ*[180]; *щос*[181]; *зъбожжа*, з новим подвоєнням приголосних; аналогічна форма *свинями* („свиньми")[182], вперше засвідчена у 1609 р.[183]; *Запорожже*[184] з кінцевим *-е*, згідно зі старою (пів-

---

[168] Hrabianka H. The Great War of Bohdan Xmel'nyc'kyj.— P. 21.

[169] Там само.

[170] Там само.— P. 64.

[171] Там само.— P. 231.

[172] Там само.— P. 237.

[173] Там само.— P. 189.

[174] Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 72. Пор.: Русанівський В. М. Історія української літературної мови.— С. 123—125.

[175] Самійла Величка Сказаніє о войнѣ козацкой з поляками.— К., 1926.— С. 7.— (Пам'ятки українського письменства, 1); Тимченко Є. Матеріали до словника...— Кн. 2.— С. 472.

[176] Самійла Величка Сказаніє о войнѣ...— С. 64; Тимченко Є. Матеріали до словника...— Кн. 1.— С. 376.

[177] Самійла Величка Сказаніє о войнѣ...— С. 67; Тимченко Є. Матеріали до словника...— Кн. 2.— С. 167.

[178] Самійла Величка Сказаніє о войнѣ...— С. 67; Тимченко Є. Матеріали до словника...— Кн. 2.— С. 493.

[179] Житецкий П. Энеида Котляревского...— С. 73; Плющ П. П. Історія української літературної мови.— С. 229.

[180] Самійла Величка Сказаніє о войнѣ...— С. 65.

[181] Там само.— С. 8.

[182] Там само.— С. 19.

[183] Житецький Р. Нарис літературної історії української мови в XVII в.— Львів, 1941.— С. 76; Шахматов А. А. Очерк древнейшего периода истории русского языка.— Петроград, 1915.— С. 306.

[184] Самійла Величка Сказаніє о войнѣ...— С. 19.

нічноукраїнською) традицією; слов'янське *пролитіє*[185]; синтетична форма майбутнього часу *мусѣтимешъ*[186]; *пожалували* („нагородили")[187] з суфіксом *-ува* й т. ін.

Попри сказане, строката мова Величка ієрархічно впорядкована і представляє радше різні стилі, ніж різні мови, як це було у випадку з гібридизацією церковнослов'янської мови в „Катехізисі" Кутки або в антиуніатській полемічній творчості Андрелли. Загалом беручи, на відміну від Граб'янкової церковнослов'янської мови, що допускала українські народнорозмовні, ба й російськомовні елементи, Величко більше відданий *прóстій* мові. Отже, ці два автори представляють протилежні полюси на тодішній шкалі *двомовности*.

3. 2. Уперед до *тримовности*?

Повернувшись до говіркової мови інтермедій і, меншою мірою, літописів, щоденників, листів та ділової літератури періоду 1760—1790-х рр., можна помітити, як цікаво дві мови тодішньої *двомовности*, церковнослов'янська та руська, співіснували з народною мовою, яка невпинно виборювала собі місце в різних жанрах, плеканих на підросійській Україні. З цього погляду, видатною постаттю Лівобережної України є Іван Некрашевич, вихованець Київської академії 1760-х рр. і багаторічний священик однієї з сільських парафій під Києвом. Дуже популярні свого часу і великою мірою недооцінені сьогодні[188], його твори написані трьома літературними мовами — церковнослов'янською з домішкою українізмів та росіянізмів, *прóстою* мовою, типовою для нижчого духовенства, яке було близьке до городян і пошляхтичених козаків, а також говіркою. Останню він уживав не тільки в комічних діалогах, що нагадують інтермедії, як-от „Ярмарокъ" (1790), „Писмо, писанное к гнѣдінскому с(вященнику) Іоанну Филѣповѣчу..." (1791), „Замыслъ" (кінець XVIII ст.)[189], але також у його вірші „Исповѣдь" (1789), набагато складнішій і за своєю мовою, і за жанром, бо є вона чимось більшим, аніж типовий сатиричний діалог[190]. Поза українізованою церковнослов'янською мовою священика, кілька діалектних рис цього твору зосереджені в репліках однієї молодиці. Їх можна

---

[185] Самійла Величка Сказаніє о войнѣ...— С. 7.

[186] Там само.— С. 66.

[187] Там само.— С. 98.

[188] Петров Н. И. Очерки из истории...— С. 466 і далі.

[189] Олексій Павловський, віддавши у своїй граматиці під назвою „Грамматика малороссійскаго нарѣчія" (1818; написана 1805) перевагу південно-східним говорам, виокремив чотири визначні твори української літератури, серед них „Енеїду" і Некрашевичів „Замыслъ на попа" (Павловский А. П. Грамматика малороссийского наречия. Санкт-Петербург 1818. Прибавление к Грамматике малороссийского наречия. Санкт-Петербург 1822 / За ред. О. Горбача.— Мюнхен, 1978.— С. 111.— (Українські граматики, вип. 1). Найцікавіше те, що „Енеїду" він уважав досягненням тільки у бурлескному жанрі, ставши тим самим першим критиком твору Котляревського (Shevelov G. Y. Die „Grammatik der kleinrussischen Mundart" von Pavlovskij und ihr Autor // Zeitschrift für Slavische Philologie.— 1958.— Bd. 27, Th. 1.— S. 74). З другого боку, Некрашевичева мова не виглядає менш нормативною супроти мови Котляревського, адже обидві містять велику кількість елементів, які потім увійшли до НЛМ (Danylenko A. The new Ukrainian standard language...).

[190] Кістяківська Н. Сатиричне та побутове письменство XVIII в.— К., 1929.— Вип. І: Твори Івана Некрашевича (Розвідка та тексти).— С. IX.— (Збірник історично-філологічного відділу ВУАН, т. 99).

звести до вживання *у/ю* на місці етимологічного **о**, як-от *муй* („мій"), *торюкъ* („торік")[191]. Мова парафіянина майже вільна від діалектизмів, наприклад, *бѣлше*, *грехѣвъ*, поряд з поліським *горую* („горюю") з депалаталізованим *р*[192]. У цілому мова цього тексту, як і інших творів Некрашевича, являє собою зародковий синтез багатьох старокнижних, традиційних елементів із менш книжними (східнополіськими) — без полонізмів і росіянізмів.

Судячи з усього, твори Некрашевича представляють перехідний період *тримовности*: церковнослов'янська мова (*славеноро́сскій языкъ*) — руська (*про́стая*) мова — говіркова (простонародна) мова. При цьому перші дві у своїх традиційних жанрах поступово підлягали тискові мови великоросійської.

3. 3. „Великоросійщення" „малоросійської" мови

Деінде[193] ми вже доводили, що *про́стая* мова, яку вживали в офіційному діловодстві, опиралася масовому російщенню приблизно до початку 1780-х рр., аж до остаточного входження Гетьманату до складу Російської імперії. Утім, попри посилений вплив російської мови, *про́стая* мова й далі залишилася у своїй основі українською. Цікавий у цьому плані універсал гетьмана Івана Скоропадського, датований 16 травня 1721 р. (за ст. ст.),— про переклад старих „правних книг" Речі Посполитої „зъ полского діалекту на наше руское нарѣчіе", чи то пак „здѣшнее нарѣчіе". Цей план так і не був здійснений, бо вже 1728 р., за гетьманування Данила Апостола, російський цар Петро II наказав перекласти ці книжки „на великороссійскій языкъ"[194]. Щоправда, „правні книги" самої Гетьманської держави, підготовлені 1743 р., переклали-таки малоросійським варіантом літературної мови Російської імперії. Ця мова протягом XVIII ст. існувала у двох діалектних іпостасях (варіантах) — південній (малоросійське наріччя) й північній (великоросійське наріччя)[195]. Ось чому в малоросійському суспільстві — з його тривалою традицією двомовности від часів Речі Посполитої — процес російщення був мало помітний. Іншими словами, процес російщення, або, точніше, „великоросійщення" українського ізводу церковнослов'янської мови можна вважати дальшим „логічним етапом" у розвитку *славенороссtotalкого языка*, навіть якщо число українсько-слов'янських і власне українських елементів у ній є суто статистичним[196].

Українська еліта того часу ніколи всерйоз не саботувала „великоросійщення". Малоросійська шляхта здебільшого була схильна вважати імперію своєю державою, якій так багато малоросів допомагало розвиватись у царинах науки, філософії, культури і навіть управління[197]. Уживана

---

[191] Кістяківська Н. Сатиричне та побутове письменство XVIII в.— С. 12—13.

[192] Там само.— С. 11.

[193] Див.: Danylenko A. The new Ukrainian standard language...

[194] Лазаревскій А. Универсал гетмана Скоропадского о переводе „книгъ правныхъ" на малорусский язык // Киевская старина.— 1887.— Т. 47 (12).— С. 788—789.

[195] Strumins'kyj B. The Language Question...— P. 19, 25.

[196] Shevelov G. Y. Zum Problem des ukrainischen Anteils an der Bildung der russischen Schriftsprache Ende des 18. Jahrhunderts // Welt der Slaven.— 1970.— Bd. 16.— S. 7 ff.; Danylenko A. The new Ukrainian standard language...

[197] Kohut Z. E. Russian Centralism and Ukrainian Autonomy. Imperial Absorption of the Hetmanate. 1760s—1830s.— Cambridge (Mass.), 1988.— P. 258—276.

мова була, якщо використати доромантичну термінологію, *ані* російською, *ані* українською. В очах малоросів це був той самий *языкъ славенскій*, якого на початку XVII ст. навчали у Львові, Острозі та Києві і постійно ставили на один щабель з грецькою мовою, але вище за латину. Для великоросів натомість це була мова, яка тривалий час служила їхнім культурним і церковним інтересам. Однак ситуація з двоваріантністю церковнослов'янської мови, а саме з розбіжностями у вимові та відмінюванні, не могла тривати безконечно, вимагаючи „одноваріантного розв'язання" проблеми. Тим-то малоросійський варіант церковнослов'янської мови (укупі з руською мовою) починають часто критикувати як мовний покруч (Василій Тредьяковський, Михаїл Ломоносов), а взірцем для всіх православних поступово стає великоросійський варіант. Досить згадати драми українця Мануїла (Михайла) Козачинського — „Трагедия ... о смерти послѣднего царя Сербскаго Уроша пятаго и о падении Сербскаго царства" (1798) та „Благоутробие Марка Аврелия" (Київ, 1744; Львів, 1745), написані в Сербії мелетіївською церковнослов'янщиною, в яких уже проступають характерні риси синодальної російської мови[198].

У мішаних, світсько-релігійних жанрах нову літературну мову творив Григорій Сковорода (1758—1791). Ця мова, що ввібрала в себе чимало елементів церковнослов'янської, літературної російської й української мов та дещо з латини й греки, і досі не піддається якомусь чіткому визначенню. Сковорода здійснив мовну революцію, хоч і не на користь народної української чи мелетіївської слов'янської, витворивши мову, ще віддаленішу від *про́стої*, ніж церковнослов'янська[199]. Остаточна ж заміна малоросійського варіанта церковнослов'янської мови, схоже, сталася на початку XIX ст. Досить згадати, що анонімна, лайлива антиросійська політична „Історія русов" (бл. 1810) — ця остання промовиста апологія Гетьманату й козацьких прав та привілеїв — була написана великоросійською мовою[200]. Разом з тим надмір у цьому творі українізмів і церковнослов'янізмів (мелетіївської норми) також вказує на посилення малоросійського складника у посполитій російській мові кінця XVIII ст.[201]

У першій половині XVIII ст. великоросійський варіант посполитої мови ще не був поширений у приватному листуванні чи щоденниках, зокрема „Діаріуші" (1722) і „Дневнику" (1727—1753) Миколи Ханенка (1691—

---

[198] Петров Н. И. Очерки из истории...— С. 280—286. Вплив Козачинського разом з іншими східнослов'янськими богословами і професорами, які працювали в Сербії в першій половині XVIII ст., на літературну культуру сербів був значний. Але саме Козачинський, який спочатку викладав у духовній школі в Карловцях (Collegium slavono-latino carloviciense), а після смерти митрополита Вікентія Йовановича у 1737 р.— і в школі Віссаріона Павловича (Collegium Vissarionio-Pavlovicsianum Petrovaradinense) до 1739 р., справив найістотніший вплив на сербів, пропаґуючи мелетіївську церковнослов'янську мову; серби ще й запозичили з його творів деякі українізми (Железняк І. М. М. Козачинський...). Проте у випадку з його „Трагедією" (первісно, „Трагедокомедия, содержащая въ себѣ тринадесятъ дѣйствій"), написаною 1773 р. в Карловцях (пізніше Сремскі Карловці) і вперше опублікованою 1798 р. в Буді, її структуру, як і мову, ретельно переглянув на час її видання один з його учнів, Йован Раїч; усі інші свідчення, включно з будським рукописом, свідчення Сави Райковича і Спиридона Йовановича могли зазнати подібної ревізії, а тому, ймовірно, містять менше українських рис порівняно з оригіналом 1733 р. (Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј...— С. 249 і далі, 424—430).

[199] Shevelov G. Y. Hryhorij Savyč Skovoroda. An Anthology of Critical Articles / Ed. R. H. Marshall, Jr. Th. E. Bird.— Edmonton; Toronto, 1994.— P. 93—132.

[200] Kohut Z. E. Russian Centralism...— P. 271.

[201] Див.: Shevelov G. Y. Zum Problem des ukrainischen Anteils...

1760), генерального хорунжого в гетьманській адміністрації. Перший щоденник має українське забарвлення і містить цілі сцени, писані *прóстою* мовою, з мінімумом польських і російських запозичень. Дещо інше спостерігаємо у „Дневнику", автор якого намагається приховати свою українськість за новонабутою великоросійською мовою[202]. Загалом записи початку 1750-х рр. демонструють перехідну фазу в розвитку *прóстої* мови в цьому жанрі,— звідси й паралелізм форм на всіх рівнях. Ось приклад з морфосинтаксису: нарівні з прийменником *до*, який в українській мові вживається з родовим відмінком напряму, зустрічаємо його російський аналог *въ*, який у стосунку до речей вживається зі знахідним відмінком, наприклад: *въ Москву* (знах.) *до полковника* (род.)[203], а поряд — ще більш архаїчний прийменник *къ* у синонімічній конструкції з давальним відмінком: *къ Москвѣ*[204]. Ханенко віддає перевагу пасивним конструкціям, хоча в більшості випадків вони є канцелярськими кліше, наприклад, *писма и посилка отпущены*[205], але є й паралельні безособові конструкції з предикативними формами на *-то, -но* і прямим додатком у знахідному відмінку. В більшості випадків об'єкт у середньому роді може узгоджуватися з короткою формою дієприкметника теперішнього часу середнього роду, наприклад, *сочинено доношеніе*[206]. У фонетиці/орфографії показовими є такі приклади: *ночовалъ* ~ *переночевалъ*[207], *вѣзитъ* ~ *візитовалъ*[208] разом з *вызитовали*[209], *що* ~ *што*[210] й т. ін. У лексиці на увагу заслуговують такі рівнобіжні форми, як *занемогла* ~ *хоровала* ~ *болезнъ*[211].

Попри брак детальної статистики, можна стверджувати, що кількість великоросійських елементів у мові Ханенка в 1750-х рр. збільшується. У деяких місцях „Дневника" важко визначити походження — російське, українське чи церковнослов'янське — окремих елементів. Критерій історичної перспективи, що його запропонував В. Передрієнко[212], з синхронічного погляду видається непридатним, оскільки малороси в середині XVIII ст. усе ще вважали себе співтворцями загальноросійської літературної мови нового синтетичного типу, який поволі заступав церковнослов'янську мову в церковних богослужіннях. Посиленню впливу великоросійської мови у середині XVIII ст. сприяли як потреба просування по службовій драбині, так і брак суто світської традиції в уживанні церковнослов'янської мови[213]. Можливо, тому, використовуючи у своїй мові великоросійські еле-

---

202 Danylenko A. Mykola Khanenko: „With a dispatch of seven cucumbers fresh...": a case study of linguistic mentality in the eighteenth-century Hetmanate // Harvard Ukrainian Studies (forthcoming).

203 Дневникъ Генеральнаго Хоружаго Николая Ханенка. 1727—1753.— К., 1864—1866.— С. 482 (Приложение к журналу „Киевская старина").

204 Там само.— С. 491.

205 Там само.— С. 497.

206 Там само.— С. 483.

207 Там само.— С. 491, 481.

208 Там само.— С. 482.

209 Діаріушъ или Журналъ, то есть Повседневная Записка [...], наченшійся въ 1722 году, и оконченный въ томъ же году [...] Николаемъ Ханенкомъ // ЧОИДР.— 1858.— Кн. 1.— С. 13.

210 Дневникъ Генеральнаго Хоружаго Николая Ханенка...— С. 483, 486.

211 Там само.— С. 179, 482.

212 Передрієнко В. А. Формування української літературної мови...— С. 97 і далі.

213 Shevelov G. Y. A Historical Phonology...— P. 703.

менти, Ханенко помилково вважав, що вони — церковнослов'янські і здатні піднести стиль його оповіді відповідно до його високого становища в уряді Гетьманату.

Подібний приклад маємо зі щоденником (охоплює 1717—1767 рр.) Якова Марковича. У мові Марковича менше книжних елементів, крім тих, що повністю перейшли в *простую* мову, але більше простомовних, навіть розмовних форм[214]. За кілька десятиліть у його граматиці, фонетиці чи словнику не сталося якихось кардинальних змін. Справді-бо, чого можна сподіватися від малоросійського шляхтича, який усе життя доглядав свої численні хутори?[215] За приклад можна взяти роки 1723-й і 1734-й — період відносної стабільности Гетьманату. У щоденникових записах того часу спостерігаємо велику кількість колишніх перфектних форм, хоча у 1723 р. переважають форми першої особи однини, наприклад: *получилемъ, отписалемъ, осмотрувалемъ, поехалемъ* тощо[216]. Однак у записах за 1734 р. їх обмаль, тимчасом як форми першої особи множини досить часті, наприклад: *обѣдалисмо* проти *возвратились*[217]. У 1734 р. автор зберігає такі стилістично марковані форми, як застарілий аорист *подпияхомъ*[218], використаний у гумористичному контексті, і деякі фонетичні риси, наприклад, гіперичні форми з ***ф***, як-от *футор* замість *хутор*. Складається враження, що Марковичева мова, набувши великоросійського забарвлення, залишається-таки у своїй основі українсько-руською, хоч і з численними народнорозмовними елементами: „*Пятокъ. 25. День былъ **зранку зъ морозцемъ**, а после тепелъ, хмаренъ и тихъ, такова жъ и ночъ. Ездилъ я до Сваркова рано, где осмотрѣлъ **палей и мосту** нового, теперь **дѣлаючогося**, оттоль повернулся и заездилъ **до футора** и **съ футора** домой*"[219].

З-поміж говіркових морфофонетичних рис відзначимо іменникові форми з новим подвоєнням приголосних, наприклад, *писання* (род.)[220], *жалування* (род.)[221]. У фонетиці наведімо *футоръ*[222] з гіперичним ***ф*** замість ***х*** проти *футро* („хутро")[223] з новим ***ф*** (нім. *Futter*). Додаймо ще *писара* („писаря")[224] зі стверділим ***р***; *уйшолъ*[225]; *минять*, де ***и*** відбиває нове ***і*** на місці ятя[226]; *швакгръ* („швагер")[227], з новим [ґ], позначуваним диграфом ***кг*** тощо[228].

---

[214] Лазаревский А. Предисловие // Дневник Генерального подскарбия Якова Марковича (1717—1767 г. г.) / Под ред. А. Лазаревского.— К., 1893.— Часть 1: 1723—1725.— С. I—XIII (Приложение к журналу „Киевская старина"); Горобець В. Й. Лексика історично-мемуарної прози першої половини XVIII ст.— К., 1979.— С. 6—7.

[215] Модзалевский В. Л. Малороссийский Родословник.— К., 1912.— Т. 3: Л—О.— С. 392—393.

[216] Дневник Генерального подскарбия Якова Марковича...— Часть 1.— С. 49.

[217] Там само.— К., 1897.— Часть 3: 1730—1734.— С. 341, 351.

[218] Там само.— Часть 1.— С. 49; Часть 3.— С. 342.

[219] Там само.— Часть 3.— С. 347.

[220] Там само.— Часть 1.— С. 49.

[221] Там само.— Часть 3.— С. 342.

[222] Там само.— Часть 1.— С. 53.

[223] Там само.— С. 57.

[224] Там само.— С. 49.

[225] Там само.— С. 50.

[226] Там само.— С. 53.

[227] Там само.— Часть 3.— С. 343.

[228] Див.: Danylenko A. The Uniate *Leksikon* of 1722...

Загалом оповідний стиль і мова Марковичевого щоденника відрізняються від Ханенкового „Діаріуша“. Можливою причиною, як здається, було те, що Ханенко писав свій щоденник як напівофіційний документ, адже він був готовий поділитися ним зі своїми колеґами так само, як і офіційним „Діаріушем или журналом“, що його вели у Генеральній військовій канцелярії у 1722—1750 рр. Після арешту й смерти Павла Полуботка у 1723 р. Маркович став — і до кінця життя був — дуже обережний, уникаючи відкрито обговорювати у своїх щоденних записах політичні справи. Зосередившись на поліпшенні власного добробуту й особисто керуючи своїм великим маєтком, Маркович частіше схиляється до говірки селян і наймитів, наслідком чого є розмаїтіша, порівняно з мовою Ханенка, комбінація елементів, почерпнутих зі стилів високого (з церковнослов'янської/російської мови), середнього (з руської мови) і низького (з південно-східноукраїнського наріччя).

Отже, імперська російська мова не була чужою українській шляхті, яка радше трактувала цю мову як спільний витвір мало- і великоросів, що жили разом з кінця XVII ст. Таку позицію можна вважати продовженням у XVII ст. пошуку православною знаттю нових форм етнорелігійного самовизначення після схизми 1596 р.[229] Інакше кажучи, з часів митрополита Йова Борецького наголос на історичних, релігійних, етнічних і культурних зв'язках з Московською Руссю, а згодом з імперською Росією, був важливою складовою малоросійської ідеї, яку розвивало київське духовенство та обороняла козацька старшина і покозачена знать[230]. Щодо спільноруської мови, то малороси у XVIII ст. мало переймалися тим, скільки малоросійських (як народнорозмовних, так і українсько-церковнослов'янських) і скільки великоросійських елементів налічується у цій мові, яка від кінця XVI ст. називалася „словенською російською“ (1592) або „російською“ (1614, 1637)[231]. Важливішим, особливо в освіті та красному письменстві, було структурування мало- та великоросійських елементів з їх пізнішим унормуванням. Одна з перших спроб синтезувати дві мови в одному стандарті належить випускникові Харківського колеґіуму Івану Переверзєву (†1794), який уклав „Краткія правила россійскаго правописанія, изъ разныхъ грамматикъ выбранныя, и по свойству украинскаго діалекта для употребленія малороссіянамъ дополненныя въ Харьковѣ“, видані в Москві 1782 р. (2-ге вид. 1787 р.)*. З-поміж малоросійських

[229] Plokhy S. The Cossacks and Religion...— P. 175.

[230] Там само.— P. 290—291.

[231] Danylenko A. On the Name(s) of the *Prostaja Mova* in the Polish—Lithuanian Commonwealth // Studia Slavica Hungarica.— 2006.— Vol. 51.— Pt. 1/2.— P. 97—121; Максимович М. А. Об употреблении названий Россия и Малороссия в Западной Руси // Максимович М. А. Собрание сочинений...— К., 1877.— Т. 2.— С. 307—311.

* Автор вдячний Сергієві Вакуленку (Харківський педагогічний університет) за копію „Правил“ Івана Переверзєва, звірену на основі двох видань 1782 і 1787 рр. У заголовку свого букваря Переверзєв вдається до звичного у XVIII ст. протиставлення — *украинскій (діалектъ) vs. малороссійскій (языкъ)*, яке загалом пов'язане з сучасним поділом на північно-східні й північні українські говори. Так, згідно з Переверзєвим (§ 10), етимологічне **о** вимовляється як *і* в закритих складах у „малоросійській мові“, наприклад, *мій стилъ* замість *мой столъ*, а в „північній малоросійській мові“ цей звук стає дифтонгом, наприклад, *свуой куонь* замість *свой конь*. Ясно, що означення „український (діалект)“, яке фіґурує у заголовку, стосується Слобідської України, тобто північно-східноукраїнських говорів, а означення „малоросійська (мова)“ вживається як родове поняття, тому „північно-малоросійська мова“ позначає північне українське наріччя.

рис, яких треба уникати, Переверзєв називає плутання *и* [і] та *ы* [и] у таких словах, як *мило* („приємно") ~ *мыло* (для миття) (§ 25), *и* [і] та *ѣ* [ě] у таких словах, як *никто* („ніхто") ~ *нѣкто* („хтось") (§ 34); він також застерігає від звичного для малоросів плутання прийменників *съ* та *зъ* (§ 56), а також уживання називного відмінка замість знахідного після перехідних дієслів, наприклад, *купилъ рабочїе волы* (§ 74). Найцікавішим є те, як Переверзєв трактує букву *г*, що вимовляється в (посполитій) російській мові (1) як [х] в кінці і на початку слова та перед „твердими приголосними", наприклад, *Бохъ* („Бог"), *мяхкой* („м'який"); (2) як латинський [g] у „багатьох російських словах", наприклад, *говорю*, хоча цей звук більше властивий запозиченим словам (чи з латинською *g*, чи з грецькою *γ*): *грамматика, геометрїя, Гольфо ди Бенгала*; і (3) як [в], у випадку родового відмінка, на зразок *ево* замість *его* або *сильнаво* замість *сильнаго* (§ 14). Водночас, підтримуючи московську вимову російського ненаголошеного *о* як [а], Переверзєв звертає увагу на неправильне вживання [і] замість ненаголошеного *е*, як у *малинькой* замість *маленькой* (§ 48).

Мовна програма Переверзєва є типовою для того часу, і її відголосся вчувається ще наприкінці XIX ст.[232] Для нього літературна російська мова — це система велико- і малоросійських елементів: її граматика основана головно на великоросійських, а фонетика — на малоросійських (українських) елементах. Ми ладні пристати на думку С. Вакуленка[233], що для НЛМ Переверзєв добирав цілком припадкових рис. Утім, пристосування велико- і малоросійських елементів у такій мові могло б бути глибшим. Проте не забуваймо, що, переминкнувшись з малоросійського лексичного коду на німецько-французький пуризм, великороси сполучили у своїй мовній програмі європейський високий стиль із церковнослов'янською традицією[234]. Спираючись на граматичну теорію Михаїла Ломоносова, Переверзєв тримався чільної нормативної тенденції до секуляризації і європеїзації російської мови від часів Петра І. Тим-то у моделі Переверзєва залишається дедалі менше місця для малоросійської традиції в російській мові. І справді, Переверзєв міг надати малоросійській традиції хіба що „закуток" у фонетичній будові НЛМ — місце, звужене до вимови букви *г* і деяких ненаголошених голосних як нередукованих звуків[235].

4. Зводячи рахунки

Наприкінці XVIII ст. вплив російської мови і, зокрема, російського ізводу церковнослов'янської мови був такий сильний, що почав проникати і на периферію *Slavia Orthodoxa*, включно із Закарпаттям і Буковиною, де низький культурно-освітній рівень місцевого греко-католицького духовенства й письменників не дозволяв їм відігравати активну роль у суспільному житті нарівні з їхніми католицькими (польськими та угорськими) сусідами. Відтак виявилося, що зміна варіанта церковнослов'янської

---

[232] Danylenko A. Slavica et Islamica — Ukrainian in Context... — P. 335—355.

[233] Wakulenko S. Sprachvergleich und Sprachkonstruktion bei Iwan Perewersjew // Sprachdiskussion und Beschreibung von Sprache im 17. und 18. Jahrhundert / Hrsg. H. Gipper, G. Haßler, P. Schmitter. — Münster, 1999. — S. 388 ff.

[234] Хютль-Фольтер Г. Языковая ситуация петровской эпохи...

[235] Wakulenko S. Sprachvergleich und Sprachkonstruktion... — S. 387—388.

мови в австро-угорській Україні мала набагато осяжніші наслідки, залишивши галицьких і закарпатських русинів із застарілим варіантом, просякнутим чималою кількістю різноманітних домішок. Однак українці Наддніпрянщини, здається, втримали те, що було незворотно втрачене в Галичині, на Закарпатті та Буковині, а саме принцип двомовности. Попри „великоросійщення" мелетіївської церковнослов'янщини, цей принцип, із поступом романтизму на початку XIX ст., набув нового втілення у вигляді протиставлення великоросійської мови „новій" *прóстій* мові — НЛМ.

У новопосталій дихотомії не було місця „старій" *прóстій* мові XVII ст. Спочатку її було зведено до обмеженого числа жанрів, передусім гумористичного і патетично-сентиментального[236], що їх розвивали писарі, мандрівні студенти і нижче духовенство. Скажемо більше, число її мовців катастрофічно скорочувалось, оскільки маса української дрібної шляхти була готова зірвати з традиціями Гетьманщини і задля асиміляції з російсько-імперським дворянством перейти на великоросійську мову, яка надавала більше можливостей для кар'єри[237]. По-друге, занепад „старої" *прóстої* мови супроводжувався зміною в її діалектній підоснові. Зміна відбувалася у напрямі від південно-західних говорів до поліських як первісного середовища розпросторення *прóстої* мови з кінця XIV по кінець XVI ст.[238], а потім уже до південно-східних діалектів. Нова діалектна основа унеможливила цілковитий занепад *прóстої* мови нового типу, оскільки південно-східні говори, піднесені харківськими романтиками до нового, літературного статусу, визначалися розмірною одноманітністю й системною уніфікованістю.

Така зміна діалектних основ простежується вже в XVII ст.[239] і завершилася наприкінці XVIII ст., що засвідчено у творах Климентія Зіновієва, Івана Некрашевича, Івана Котляревського та інших письменників. Якщо спиратися на морфофонетичні і, меншою мірою, синтаксичні риси, є всі підстави ідентифікувати новий літературний варіант, оснований на південно-східних українських діалектах, як „нову" *прóстую* мову, в якій частка говіркових елементів переважує староукраїнські книжні й церковнослов'янські елементи[240]. Але новизна цієї мови полягає не в тому, що в ній постали нові говіркові елементи (адже „нова" *прóстая* мова постала зі „старої" *прóстої* мови XVII ст.), а в перерозподілі (нормалізації) таких елементів, що відбивають зміни передусім у поетичних і белетристичних жанрах, крім бурлеску.

Можна виснувати, що формування „нової" *прóстої* мови як генетичного продовження „старої" *прóстої* мови на підросійській Україні аж ніяк не було випадковим. Попри входження Гетьманату в імперію, розвиткові „нової" *прóстої* мови не перешкодили укази російського імператора й Святого Синоду. Відмовившись під російським впливом від спільного церковнослов'янського спадку, малороси — все ще віддані ідеї двомовности — далі розвивали живомовну традицію у літературно-писемній куль-

[236] Франко И. Южнорусская литература // Брокгауз Ф. А., Эфрон И. А. Энциклопедический словарь.— Санкт-Петербург, 1904.— Т. 41.— С. 307—308.

[237] Kohut Z. E. Russian Centralism...— P. 258 ff.

[238] Danylenko A. 'Prostaja mova'...— P. 109—110.

[239] Жовтобрюх М. А. Давні традиції в новій українській літературній мові // Мовознавство.— 1970.— № 2.— С. 28 і далі.

[240] Див.: Danylenko A. The new Ukrainian standard language...

турі, що прослідковується в деяких жанрах уже від початку XVII ст. Метафорично кажучи, кристалізацію їхньої НЛМ на народноговірковій основі малороси немало завдячують великоросійській мові.

У Галичині, на Закарпатті й Буковині греко-католицьке духівництво, яке неочікувано опинилося в ролі чи не поодиноких оборонців окремішньої (реґіональної) етнорелігійної самосвідомости русинів, просувало ідею *єдиної* літературної мови, основаної на церковнослов'янщині, хоч і з цілим спектром домішок. Для кінця XVII і XVIII ст. це було *анахронічне* розв'язання мовного питання на руських землях. Як наслідок, ця частина України так і не подолала культурні межі XVII ст. з типовою для барокового періоду вільною взаємодією стилів, жанрів і мовних норм. На відміну від підросійської України, де великоросійська мова була потрактована як свого роду новий член „старої" двомовности, австро-угорська Україна запровадила *диглосію*, почавши ототожнювати *языкъ русскій* і *языкъ славенскій*, що й спричинило появу реґіональної мішаної (славено-русинської) мови — гібриду, пойменованого *язичієм*[241].

З цього виходить, що як продовження давньої української писемно-літературної традиції, плеканої з кінця XVI ст., НЛМ мала постати саме на підросійській Україні, а не в Галичині, яка разом з Закарпаттям і Буковиною відставала з погляду розвитку народнорозмовних підвалин нової літературної мови від XVIII — до початку XIX ст. Допіру в 1860-х рр., після синтезу національних стилів в єдину літературну мову зусиллями Пантелеймона Куліша і Тараса Шевченка, австро-угорська Україна приєдналася до загальноукраїнської мовної тенденції, поширивши її, зрештою, на літературознавство, гуманітарні й точні науки.

Переклав з англійської Євген ГУЛЕВИЧ

Andriy DANYLENKO

THE FORMATION OF NEW STANDARD UKRAINIAN LANGUAGE: FROM THE HISTORY OF AN UNDECLARED CONTEST BETWEEN RIGHT- AND LEFT-BANK UKRAINE IN THE 18TH CENTURY

The article deals with the problem of the formation of a new standard Ukrainian language as viewed from the standpoint of Halychyna, Transcarpathia, Bukovyna and, on the opposite side, of Ukraine. Having traced socio-linguistic patterns in Ruthenian lands in the 16th — early 18th centuries, the author claims that the new standard Ukrainian language as a genetic continuation of the *prostaja mova* could have emerged only in the Russian-ruled Ukraine. „Little Russians" seemed to retain the idea of bilingualism, while in Halychyna, Transcarpathia, and Bukovyna the local clergy advanced the idea of a sole literary language, based on Church Slavonic, which caused the emergence of a hybrid labeled jazyčije as a counterpart of vernacular standard language in Ukraine.

---

[241] Отже, цей термін виглядає історично добре обґрунтованим, особливо з точки зору давньої літературно-писемної традиції, що плекалася в обох частинах України, тож навряд чи потребує істотної ревізії, яку пропонує М. Мозер (Moser M. „Jazyčije"...) і, неявно, І. Удварі (Udvari I. The Circulars of András Bacsinszky...— P. 286), який вважає, що *язичіє* „є наслідком тривалого й природного розвитку і основане передусім на мові, що її використовувано в циркулярах єпископа Андрія Бачинського".

Михайло ЛЕСІВ

ОСОБЛИВОСТІ МОВИ І СТИЛЮ УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВНИХ ПІСЕНЬ

Церковні пісні, серйозні і дидактично спрямовані у своєму змісті, призначені для співу в церквах на прославу Бога та святих угодників Божих, можемо поставити десь посередині поміж народними піснями і високою поезією. Їх відзначає високий стиль, що підтверджують архаїзми із церковнослов'янізмами, особлива фразеологія, що береться часом зі слів молитов та богослужінь, спирається на елементи, запозичені також із текстів Святого Письма, деколи також з'являються народнопісенні елементи, особливо у творах, призначених для радісних свят, наприклад, у колядах, воскресних чи богородичних піснях.

У нашій статті ми хочемо показати особливості мови та стилю українських церковних пісень, які співають у святинях на прославу Матері Божої Марії, на свято Йордану, і такі, що з'явилися на прославу св. Йосафата священномученика.

Звернемо увагу на те, як у пісні звертається люд Божий до Бога і святих, як і про що просить їх на майбутнє, про що згадує з минулого та сьогодення (тут ідеться також про мовно-граматичні форми вислову). Зосередимо також увагу на мовних особливостях пісень — спробуємо виділити архаїзми, церковнослов'янізми, діалектизми та народнопісенні елементи, а також на тенденціях мовної нормативности, себто на спробах граматичної та лексичної українізації давніх текстів, що може проявитися у нових збірниках релігійних пісень.

1. Мова і стиль українських богородичних пісень*

Церковних пісень, у яких вірні прославляють Матір Божу, молитовно співаючи, звертаються до Неї з різними просьбами, в українському церковному вжитку багато. У виданні 1989 р. „Церковні пісні", опублікованому заходами міжнародної католицької організації „Церква в потребі" для безплатного розповсюдження, з-посеред 330 пісень 100 вміщено у розділі „Пісні на свята богородичні"[1]. Усі вони мають свою ритміку, мело-

* Цей текст під заголовком „Мовні особливості українських богородичних пісень" у дещо зміненій формі надруковано у: Календар „Благовіста". 2003.— Ґурово Ілавецьке, 2003.— С. 208—221.

[1] Церковні пісні / Міжнародна католицька організація „Церква в потребі".— [Б. м.], 1989.— С. 197—312.

дії та римування. Пісні, що їх співають на честь Богородиці, становлять, отже, близько 30 відсотків усіх церковних пісень збірника.

Богородичні (марійські, марійні) пісні є майже в усіх сучасних більших чи менших молитовниках, які видають для вірних. Наприклад, у „Молитовнику християнської родини", який уклав о. Іриней Назарко, серед 41 церковної пісні 13 присвячено Богородиці[2], а це становить близько 32 відсотків усіх церковних пісень, уміщених у цьому молитовнику. В іншому молитовнику, „Хвалім Господа", десь близько чверти церковних пісень — пісні до Пресвятої Богородиці[3].

Дослідники культу Богородиці в українській культурі найчастіше звертають увагу на богородичні ікони, малярські традиції в живописі та графіці, загалом менше досі досліджували церковні пісні, які звеличують Матір Божу в наших церквах словом і мелодією. Для прикладу можемо подати такий факт: 14—15 грудня 1995 р. відбулася у Львові міжнародна наукова конференція на тему „Богородиця і українська культура", в якій виголошено 37 доповідей (спеціалісти з України, Росії, США, Польщі та Угорщини), а з них аж 28, себто близько 75 відсотків, стосувалися зображення Матері Божої в іконописному малярстві від найдавніших часів до сучасности, проблему ж словесного почитання Богородиці порушили тільки деякі доповідачі, про форму цих словесних почитань, себто про мовну форму пісень, ніхто не згадав[4].

Для мовного аналізу ми вибрали 16 пісень, котрі, як нам здається, найчастіше в наших церквах співають тепер. Йдеться, отже, про сучасні марійські (богородичні) пісні. Ось їх інципіти (подаємо в алфавітному порядку з указуванням джерела*):

1. *Богородице Діво* — ЦП 249—250, МХР 613—614
2. *Веселися Горний Сіоне* — ЦП 241—242, МХР 614—615
3. *Витай, Діво* — ЦП 255, МХР 615
4. *Вихваляйте доли гори* — ЦП 258—259, МХР 615—616, ХГ 562— 563
5. *Всеї України* (*Вкраїнського Краю*) — ЦП 260—261, МХР 616
6. *Левадов долинов* — ЦП 271, МХР 616—617
7. *Маріє Діво благословенна* — ЦП 273—274, МХР 617
8. *Маріє діво Царице Мая* — ЦП 274—275, МХР 617—618
9. *О Всепітая Мати* — ЦП 284—285, ХГ 564—565
10. *О Мати Маріє* — ЦП 291—292, МХР 618
11. *О Маріє Мати Божа зглянься Ти над нами* — ЦП 286—287, ХГ 561—562
12. *О спомагай нас* — ЦП 293—294, МХР 618—619, ХГ 567—568
13. *Пресвята Діво* — ЦП 298—299, МХР 619
14. *Пречистая Діво Мати* — ЦП 303—304, МХР 619—620
15. *Станьмо згідно* — ЦП 381—383, ХГ 565—566
16. *Там де в небі Божа Мати* — ЦП 308—309, МХР 620.

---

[2] Молитовник християнської родини / Склав о. Іриней Назарко, ЧСВВ.— Мондер (Канада), 1949.— С. 613—620.

[3] Хвалім Господа.— Друкарня Pallotinum, [б. р.].

[4] Богородиця і українська культура: Тези доповідей і повідомлень Міжнародної наукової конференції 14—15 грудня 1995 р.— Львів 1995.— 91 с.

* Ми тут застосували такі скорочення: МХР — „Молитовник християнської родини"; ХГ — „Хвалім Господа"; ЦП — „Церковні пісні" (див. пос. 1—3).

Переглянувши зміст та мовну форму 16 вибраних богородичних пісень, звернемо увагу на те, що важливе в самій формі чи змісті цих пісень, а саме:

1. Звертання безпосередні у кличній формі до Матері Божої.

2. Дійсний спосіб речень, у яких мовиться про минуле, теперішнє і майбутнє, використання форм минулого, теперішнього та майбутнього часу дійсного способу.

3. Молитовно-бажальний, граматично наказовий спосіб дієслів, уживаючи якого, звертаємося до Матері Божої безпосередньо з просьбами і прославою.

4. Мовні особливості пісень — архаїзми (церковнослов'янсько-староукраїнські особливості), полонізми, діалектизми та народнопісенні мовні явища.

5. Мовна українізація церковних пісень, тенденція до мовної нормативности.

I. Важливим елементом українських богородичних пісень є безпосередні звертання до Матері Божої у кличній формі. У вибраних для аналізу піснях звертаємося до Богородиці Її власним іменем: *Маріє, о Маріє, Маріє Діво, Діво Маріє!* або загальними назвами (іменниками, прикметниками, дієприслівниками, займенниками) чи словосполученнями.

1. Найчастіше у звертаннях використовуються іменники (подаємо в алфавітному порядку):

Богородиця: *Богородице, Богородице Діво, Родице Бога* (переставлено корені слова *Богородиця*, як здається, задля рими);

Владичиця: *о Владичице* (14);

Діва: *Богородице Діво, Маріє Діво, Діво Маріє, Діво чистая, Пречиста Діво, Пречистая Діво, Пресвята Діво, о Пречудна Діво, Діво благословенна, Найкраснійша із всіх дів*;

Зоря: *Зоре зір, о Зіронько ясна, світла Зорице* (демінутивна форма *зіронька* звучить у дусі народних пісень, а *зориця* — це дещо архаїзована здрібніло-пестлива форма);

Краля: *Всеї України Крале, Вкраїнського Краю Крале* (слово *Краля* означає тут „королеву“, звукова форма цього слова вказує на чеське або церковнослов'янське його походження);

Лелія: *о Пречудна Ти Леліє* (4);

Мати: *О Мати, Мати Бога Живого, Мати руського краю, Мати нашого краю, Мати благодати, Всеї України Мати, о Мати блага, Мати Божа, Мати Божая, Мати єдина, Мати ласкава, Всеблага Мати, О Всепітая Мати, Мати благодати ісполнена, Мати наша, о наша Мати, Пречиста Мати, Мати Чистая, О Матінко люба.* Крім того, вживається також його суто народний синонім *ненька: Мати наша Ненько, О Люба Ненько.* Це найчастіше вживане у досліджених піснях звертання:

Надіє, *наша Надіє*

Пані: *Пані ласкава*

Побідителька: *Побідителько преславна*

Покров: *Покрове сильний України*

Радість: *наша Радосте*

Храм: *Храме благости*

Цариця: *наша Царице, Пренепорочна Царице, Царице Мая*

Цвіт: *Цвіте із Назарета.*

За частотністю вживання іменників у звертаннях до Богоматері можна їх назвати у такому порядку (в дужках кількість вживань): *Мати* (*Матінка, Ненька*) (27), *Марія* (13), *Діва* (13), *Цариця* (4), *зоря* (*зориця, зіронька*) (3), *надія* (2), *Богородиця* (2), *Владичиця* (1) і далі по одному разові: *Краля, Лелія, Пані, Побідителька, Покров, Радість, Храм, Цвіт.*

2. Прикметники у звертаннях виконують важливу роль додаткових похвальних епітетів, їх порівняно багато (17 різних форм), подаємо в алфавітному порядку:

блага: *о Мати блага*
Божа: *Мати Божа, Мати Божая*
всеблага: *О Всеблага, Всеблагая, Всеблага Мати*
єдина: *Мати єдина*
люба: *о люба Ненько, о Матінко люба*
ласкава: *О Ласкава, Мати ласкава, Пані ласкава*
найкраснійша (найкрасніша): *найкраснійша із всіх дів*
пренепорочна: *Пренепорочна Цариці*
пресвята: *Пресвята Діво*
преславна: *Побідителько преславна*
пречиста: *Пречиста Діво, Пречистая Діво, Пречиста Мати*
пречудна: *О Пречудна Ти Леліє, О Пречудна Діво*
світла: *Світла Зориці*
сильний: *Покрове сильний*
чиста: *Мати чистая*
ясна: *О зіронько ясна.*

У звертаннях до Матері Божої вжито аж 17 різних форм прикметників, які найчастіше виступають у ролі означень-епітетів. Порівняно часто з'являється тут префікс ***пре-***, який у церковнослов'янській мові був показником найвищого ступеня порівняння якоїсь прикмети.

3. Дієприкметники, як і прикметники, з'являються у звертаннях до Богородиці, як звичайно, у ролі означення-епітета:

благословенна: *Благословенная, Діво благословенна*
всепітая: *О Всепітая мати*
давшая: *спасенє світу давшая*
ісполнена: *Мати благодати ісполнена, ісполнена благодати*
обрадована: *обрадованна.*

Усі ці дієприкметники (5 одиниць) мають ознаки церковнослов'янізмів, бо дієприкметники саме для церковнослов'янської мови більш характерні, ніж для сучасної української.

4. Із займенників у звертаннях майже виняткова з'являється присвійний займенник *наша*: *Мати наша, наша надіє, наша Цариці, Мати нашого краю, наша радосте.*

5. Означення у звертаннях в інших синтаксичних формах, а саме у формі родового відмінка: *Всеї України* Кралє і Мати, Покрове сильний *України*, Храме *благости*, Цариці *Мая*, Мати *Бога живого*, Мати *благодати*, *Мати руського* (*нашого*) *Краю*, а також у формі прийменникового словосполучення: Цвіте *із Назарета.*

Крім звертання до Матері Божої, у досліджених піснях трапляються набагато рідше звертання до:

а) небесних явищ: *горний Сіоне, небесний троне*;

б) біблійного Давида: *Давиде!*

в) до елементів природи (у пісні 4-й): *доли, гори, луги, цвіти, ліси, бори, потічки, любі птички*, щоб вони вихваляли, прославляли Матір Божу;

г) до вірних, які повинні славити Матір Божу (тільки у двох піснях — під номерами 12, 15): *друзі милі, слабі, могучі, слуги з панами, де лиш звенить звук Божих слів.*

II. Речення дійсного способу подають у пісні відомості про факти минулого, теперішнього, а навіть майбутнього часу:

1. Факти з минулого подаються у реченнях дійсного способу з присудком у формі дієслова минулого часу. Речення ці пригадують такі факти з життя Матері Божої, згідно з Євангелієм, як:

Її непорочне зачаття:

Ти *зачала* в чистій утробі (1)
Без порока *Ти зачата* (4).

Її Боже материнство:

Ти нам *зродила* Христа і Спаса (1)
Се покора учинила, що *Ти Бога породила* (4).

Її покірність у стосунку до Бога:

На благодатну вість Гавриїла
Ти у смиренню так *відповіла* (1)
Се *покора учинила*, що Ти Бога породила (4).

Привітання Єлисавети:

Тебе *витає* Єлисавета (1). Тут форма теперішнього часу має значення минулої дії (т. зв. praesens historicum).

Ісус Христос передає нас в Її опіку:

Заки *Син Твій вмер* прибитий
На Голгофті в тьмі наруг,
Він дав нас Тобі в опіку,
Нас дітей Твоїх і слуг (16).

Мати Божа була взята до неба (з тілом):

Се по рождестві *Діва грядет по смерти жива* (2)
Ізбранна от всіх єдина *возноситcя нині до Сина* (2)
Цариця бо в небеса *взиде* (2)
А по смерти *в небо взята* (4).

Сповнився через Неї Божий заповіт:

Ти *зломила змія силу, сокрушила кайдани,*
Що так тяжко в них скував нас неприязний ангел тьми (3)
Ти втворила знов нам рай (3)
Ти єдина Непорочна Зіронька зійшла на світ
І *Тобою доповнився ще в раю даний завіт* (3).

Мати Божа завжди помагала людям:

Ще не чувано ніколи, щоб вона не помогла,
Чи у горю, чи в недоли того земного життя (16).

Славив Матір Божу гетьман України:

Твою славу в піснях степами
Ніс гетьман Січи в широкий світ.

Тільки нечисленні речення минулого часу стосуються у цих піснях природи (*Земля пробудилась...* (10) та наших грішних людських вад і хиб:

Ми лиш *на тіло наше взирали,*
На нашу душу *не пам'ятали* [...]
Ми *в гріхах світа утіху мали,*
О страшнім суді не пам'ятали (13).

Дієслівні присудки цих речень минулого часу виступають у формі перфекта (*Ти зачала, Ти зродила, породила, відповіла, зломила, сокрушила, створила, зійшла*), але трапляються також форми давнього аориста (*взиде, грядет*). Маємо тут також речення з іменними присудками (*Ти непорочна, Ти зачата, не чувано*).

2. Набагато частіше виступають у цих піснях речення дійсного способу у формах теперішнього часу, в яких виражено:

а) звертання з перерахуванням чеснот і діянь Матері Божої:

Ти між святими *є пресвятою* (1)
Непорочна, чиста, красна, повна ласки й всіх чеснот,
Мов та зірка світла, ясна, сяє все з святих висот (15)
Благословенна Ти між женами (1)
Ти в любові нам *сонце ясне,*
Нею повне серце красне,
Ти нам *місяць і зірниця,*
Бо *вся чиста Ти Дівиця* (4)
Ти як рожа цвітка біла, що *світ вонев наповнила* (4)
Ти все *наш сильний Покров і сила* (5)
У Тебе *поміч,* Ти нам *надія,* Ти *охорона для нас усіх* (8)
Ти грішників з тяжкої муки через Твої *спасаєш* руки (14)
Ти всіх *спасаєш* (14)
Людям *ласки шле* [...] І *хоронить всіх від зла* (15);

б) прославляють Матір Божу природа, люди й усе:

я: З Ангелами і Святими *Тя величаю* (14)
ми: Тобі на честь *ми співаєм...* (3)
[...] *Ми Тя величаєм* і *серце за серце Тобі віддаєм* (10)
Ми тебе *славим* (13)
І ми Тя грішнії *славим* всі яко мога (14)
народ: Тебе в піснях *славить* віками
Наш бідний нарід в час щастя, бід (5)
вселенна (всесвіт):
Славу співає Тобі *вселенна* (1)
Тобі *складає поклін вселенна* (7)
природа: *Вже весна прекрасна молитву голосить на славу* Твою (10)
святі: Тобі *всі святії служать...* (14).

Цю прославу Богородиці виражають у піснях дієслова: *величати, співати* (честь), *віддавати* (серце), *славити, складати поклін, голосити* (молитву), *служити;*

в) звертаємося до Матері Божої молитовно з просьбами, вживаючи форми 1-шої особи множини: *Благаєм* (8, 10, 16), *просим* (10, 13), *молимо* (11), *прибігаєм* (*к Тебі, під Твою милость*) (9, 11), Ми Тя *взиваєм* і *руки*

взносим (13), *руки наші превозносим* і *мольби наші заносим* (9), *до стіп Твого трону ми припадаєм* (10).

Наші просьби можуть бути виражені у піснях також посередньо:

Тобі *несемо* в жертві *любов,*
У Тебе поміч, Ти нам надія,
Ти охорона для нас усіх (8)
Хто ж не знає ласки Твоєй, *Ти всіх спасаєш,*
В Підкамени всім *потрібні ласки зсилаєш.*
Темних, хорих і уломних *очищаєш* там притомних,
Прошу ж і мене (14)
Марія всіх *приймає* під небесний омофор,
Хто з любови підіймає пресвятий Її прапор (15)
Перед Тобою *ми прирікаєм,*
Що від тепер ся ми вже покаєм (13);

г) підкреслюємо форми побожности нашої та нашого народу:

Пречисте ім'я Твоє [...] вязане з нашим гірким життям,
Його у серци кождий леліє [...]
Святий образ стіни красить (5)
То Діви Марії днесь празник святий,
То спрошує церков побожних дітий.
...дітвора гуде, цвіточки збирає, в китиці кладе,
Для Діви Марії звине ся вінок (6).

3. Речення дійсного способу мають у піснях інколи також форми майбутнього часу, в яких виражаються надія, постанови на майбутнє, побоювання:

Ти все наш сильний Покров [...]
І ним *останеш* на віки в нас,
Мине неволя, *впаде* могила,
І *зацвите* ще красший час (5)
Рано-вечір, в кожній хвилі
Нас Марія всіх *прийме* (15)
Тобі *будемо* во вік *служити,*
Душею, серцем Тебе *славити* (7)
Старатись будем побожно жити,
Бога хвалити, а не грішити (13)
Що ж тогди *будем* грішні *робити,*
Як Син Твій прийде всіх нас судити?
Він нас *питати* о тоє *стане,*
Чи ми так жили як христіяни (13).

III. У піснях просимо Матір Божу про різні справи, безпосередньо до Неї звертаючись і вживаючи при тому назагал форми наказового способу у реченнях бажальної модальности. Це типова молитовно-бажальна модальність речень, які часто з'являються в літургії. Пригляньмося до тих речень у піснях до Матері Божої, присудки яких мають форму наказового способу:

2-га особа однини:

Такі речення стосуються передовсім Божої Матері, в яких

а) висловлюємо привітання: *Радуйся* (1, 7, 10); *Радуйся з нами* (1); *Витай* (3, 10); *Слався, Маріє, посеред діток* (6);

б) спрямовуємо конкретні просьби, виражені дієслівними формами наказового способу: *дай, даждь, не дай, не давай, додай, хорони, храни, бережи, благослови, буди* (ласкава), *веди, не випускай, встався* (за нами), *допоможи, заступайся, зглянься, май* (в бачности і милости), *молись, вимоли, умоли* (нам гріхів прощі), *опікуйся, отвори, позволь, помилуй* (нас), *пригорни, прийми, провадь, прости, скажи, спасай, сподоби* (нас благодати Сина Свого), *спомагай* (нас);

в) форми дієслів 2-гої особи однини вжито щодо інших (не щодо Божої Матері) тільки в одній пісні „Веселися горний Сіоне": *Веселися,* горний Сіоне, *Украсися,* небесний троне [...] *Іграй, воспой сладко,* Давиде (2).

2-га особа множини:

Форми 2-гої особи множини дієслів наказового способу з'являються у реченнях, що є закликом до віддавання чести Божій Матері. У такій формі та функції виступають у досліджених піснях дієслівні форми: (честь) *віддайте, вихваляйте, закличте* (з серця всі разом з нами), (всі) *скажіть*...

1-ша особа множини:

Форми 1-шої особи множини наказового способу з-посеред досліджуваних пісень ми знайшли тільки у пісні „Станьмо згідно", яка є „Марійським гимном", а для гимнів така форма дієслів, як знаємо, типова:

Станьмо згідно друг при друзі,
грімко пісню *задзвенім,*
І в Марійськім нашім крузі
Честь Марії *голосім* (15).

Можна сказати, що це форма дієслова, типова для гимнів різних організацій, партій і держав, а не для богородичних пісень.

Аналітичні форми 3-ої особи однини і множини:

Це рідковживані форми в піснях. Беруться вони назагал з молитовних текстів. Звертаємо тут увагу на частки *нехай, най,* які вказують на їх південно-західноукраїнське мовне походження:

Нехай ся стане по слову Твому (1)
Най же буде честь і слава творцю Твому (4)
Най сповниться ласка Твоя (12)
Цілим серцем *нехай* мило
Тобі *служать* душа і тіло (14).

IV. Мовні особливості пісень можна також оцінювати на тлі сучасної української літературної норми, беручи до уваги, що вони постали, як правило, на території південно-західноукраїнського мовного ареалу.

1. Архаїзми та церковнослов'янізми.

Пісні, що співаються в церкві, значною мірою пов'язані з літургійними, богослужбовими текстами, які донедавна виступали майже виняткове у церковнослов'янській мовній формі. У цих піснях, отже, немало прикмет, які можна зарахувати до церковнослов'янізмів або староукраїнських архаїчних форм. Це передусім слова, які мають типово південнослов'янські звукові риси і засвідчують безперечне церковнослов'янське, себто південнослов'янське походження. До слів цієї групи можна зарахувати такі, які мають:

а) форми без повноголосся, що протиставляються українським повноголосним формам: *благословенна, благий, благодать, благодатна, всебла-*

га, Владичиця, злато, сладко, празник, храме благости, храни, вража, облеченна, пречиста, преславна, пресвята, пренепорочна, превозносим;

б) звукосполучення *жд* замість українського *ж* (з прасл. **dj*): *по рождестві* (2), *даждь* „дай“ (2);

в) початкове *є-* замість українського **о-**: *єдина* (2, 7), *в єдности* (7);

г) початкове *і-*, яке в українській мові назагал зникає: *іграй* (2), *ізбранна* (2), *исполнена, із Назарета* (1);

ґ) вокалізація твердого єра там, де в українській мові цієї вокалізації, себто переходу в **о**, не було: *возносится* (2), *воспой* (2), *во злато* (2), *сокрушила, со лики і двори* (9);

д) *і* на місці праслов'янського м'якого єра (**ь**): *милосердія* (9);

е) тверде *ц* на місці українського м'якого *ц'*: *Царица* (2), *Царици, Вседівици* (4), *в Тройци* (2);

є) *-о-* на місці українського *-і-*: *отвори* (9), *плод* (1), *покров* (7, 8, 16), *милость* (9), *горний* (2);

ж) форми без протетичного приголосного: *оно* „воно“ (6), омофор (9, 15), Ангел (3).

Зрідка з'являються у досліджених піснях граматичні форми, що в українській мові не вживаються, а саме:

а) форми минулого часу, званого аористом: *грядет* (2), *взиде* (2);

б) такі іменникові форми, як орудний відмінок множини: *со лики і двори* (9);

в) енклітичні форми особового займенника *ти*, що якоюсь мірою покривається з відповідними діалектичними західноукраїнськими формами: давальний відмінок: пісень *Ти* заспівати (4); знахідний відмінок: ми *Тя* взиваєм (13), ми *Тя* грішнії славим (14) тощо;

г) нестягнені форми прикметників, що можна також зачислити до форм народнопоетичного стилю: *Всепітая, Мати чистая, Божая, давшая, грішнії, святії;*

ґ) іменники жіночого роду без нового закінчення *-а*: *піснь*, (4), *церков* (6).

До церковнослов'янських чи староукраїнських мовних явищ у піснях зараховуються також ті слова, в яких немає типово неукраїнських системних звукових явищ чи морфологічних показників, наприклад, іменники: *жизнь* (4), *без порока* (4), *утроба, вість, у смиренню;* дієприкметники: *вселенна* (1, 7), *всепітая* (9), *обрадованна* (1); займенники: *се* (2), *сей* (12), *к Тебі* (9); дієслівні форми: *єсть* (1), *зріти* (2), *зділали* (13), *бодрив* (12); прислівники: *усердно* (13), *днесь* (4, 6), *тогди* (13), *всегда* (13); прийменник о замість *про*: *о страшнім суді не памятали* (13), *питати о тоє* (13).

З цього погляду можна поділити пісні на такі, в яких більше або менше названих архаїчних прикмет.

2. Полонізми

У деяких випадках здається, що українські богородичні пісні були наслідувані або й перекладені з відповідних польських марійських пісень. На це може вказувати також певна кількість мовних елементів, які кваліфікуються як полонізми. Це стосується передусім деяких слів, таких, як: *рожа* (4), *май* „травень“ (8), *милість* „любов“ (13), *ласка* (8, 14), *повна ласки* (15), *ласк безмір* (16), *Пані лaскава, в бачности* (14), *пісня вдячнос-*

ти (7), *о ласкава* (4), *пречудна* (4), *в небо взята* (4), *перепрашаєм* (10), *руки взносим* (12), *прирікаєм, зістати* (13) і т. ін.

Варто також звернути увагу на деякі граматичні явища в проаналізованих піснях, які можуть мати свій взірець у польській мові, хоч вони виступають здебільшого також у провінційній або й діалектній південнозахідноукраїнській частині українського мовного ареалу. Це, між іншим, такі явища:

а) дієслівні форми з постфіксом **-ся** у положенні перед основною формою дієслова: Нехай *ся стане* (1), від тепер *ся* ми вже *покаєм* (13);

б) форми минулого часу з залишками допоміжного дієслова: Щось Го *зачала* (1);

в) форми теперішнього часу 3-ої особи однини без закінчення **-тъ** перед постфіксом **-ся**: *несе ся, звине ся, зливаєсь* (6);

г) енклітичні форми особового займенника 3-ої особи однини: Принеси *Му* (11), Щось *Го* зачала (1);

ґ) займенникова форма *мні* (давальний) (14), що можна також зараховувати до церковно-староукраїнських архаїзмів;

д) закінчення **-у (-ю)** у місцевому відмінку однини іменників середнього роду: *у смиренню* (1), *у горю* (16), *в щастю* (11), *в тім житю* (16);

е) синтаксичні конструкції з орудним відмінком в іменному присудку: Ти [...] *є пресвятою* (1), Ти Богу так *милою* (4), Я все *слугою* (1), Се *покора причиною* (4).

Як нам здається, полонізми у деяких піснях помітні, але вони в поодиноких випадках можуть покриватися з регіональними „галицькими" прикметами і становлять усе-таки менший відсоток мовних особливостей, ніж книжні церковнослов'янсько-староукраїнські мовні особливості.

3. Діалектизми та народнопісенні мовні явища

Церковні пісні, присвячені Богородиці, мають чимало особливостей, які пов'язані з місцем їх появи, себто з південно-західною частиною українського мовного ареалу, і які ми можемо назвати діалектними, а також з народнопісенним стилем церковних пісень, які через ці елементи деякою мірою входять у жанр народних пісень.

А) Діалектизми можуть оцінюватися за їх звуковими, граматичними або суто лексичними прикметами.

До звукових явищ говіркового характеру можна зарахувати такі виявлені в аналізованих піснях особливості:

-и- замість **-і-** у словах: *витає* (1, 12), *витай* (3, 10), *завитає* (5); в закінченнях іменників родового відмінка однини жіночого роду: *з любови* (15), *для любови* (4), *пісню вдячности* (7), *смерти* (12); місцевого відмінка однини: *по смерти* (2, 4), *в єдности* (7), *в недоли* (16), *в бачности і милости, в Підкамени* (14); в називному відмінку множини: *сіти злоби* (8);

-и- замість **-е-** у формі родового відмінка множини іменників: *людий* (2), *дітий* (6, 16);

наявність **-й-** у формі найвищого ступеня порівняння прикметника: *найкраснійша* (3, 4);

форми іменників середнього роду без подвоєння передфлексійних приголосних: *житя* (6), *в тім житю* (16), *житєм* „життям" (5);

брак кінцевого **-і** у формах родового відмінка однини прикметників та займенників жіночого роду, що можна розцінювати також як вплив поль-

ської або навіть російської мов, у яких кінцевого *-і* в таких формах немає: *Божой* сили (4), *Божой* волі (11), ласки *Твоєй* (14).

Частину діалектних явищ оцінюємо як морфологічно-граматичні, до таких належать:

форми орудного відмінка однини іменників жіночого роду з закінченням *-ов* (*-ев*) замість загальноукраїнського *-ою* (*-ею*): *левадов, долинов* (6), *дорогов* (6), *вонев* (4), *ласков* дарив (12). Це прикмета найбільш характерна для наддністрянських говірок;

форми місцевого відмінка однини іменників середнього роду з закінченням *-ю* замість загальноукраїнського *-і*, що можна також оцінювати як явище, підтримане впливом польської мови (див. раніше): *у горю* (16), *в щастю* (11), *в тім житю* (16) тощо;

енклітичні форми особових займенників 2-гої і 3-ої особи однини, що можуть походити також з впливу церковнослов'янської, староукраїнської, а навіть польської мови (див. раніше): на честь *Ти* співаєм (3), Принеси *Му* (11), ми *Тя* взиваєм (13), щось *Го* зачала (1) тощо;

форми теперішнього часу в першій особі множини із закінченням *-м* переважають над формами з закінченням *-мо*, що можна розцінювати також як форми церковнослов'янсько-староукраїнські. Вони також мають значення для творення ритміки вірша: *співаєм, прибігаєм, благаєм, просим, віддаєм, припікаєм, величаєм, взиваєм, припадаєм, приносим, заносим, славим* тощо;

поодинокі лексичні явища, такі, як: *втворила* (Ти *втворила* знов нам рай) (3), *кождий, тілько* „тільки" *най* же буде (4) і т. ін.

Б) До народнопісенних елементів у досліджуваних піснях можна зарахувати передусім демінутивно-пестливі форми іменників чи прикметників, наприклад: *віночок* (6), *діток* (6), *діточок* (12), *зіронька* (3, 10), *зориця* (13), *матінка* (10), *ненька* (11, 12), *потічки* (4), *птички* (4), *пташни* (6), *цвітка* (4), *цвіточки* (6), *чистенька* (11), *раненько* (11).

Сюди можуть належати також явища повторення слів чи цілих строф. Зрідка з'являються у цих піснях типові для народнопісенного стилю епітети типу *люба ненько* (12).

V. Мовна українізація пісень

Як здається, від деякого часу з'являється тенденція до мовної українізації церковних пісень, а також богородичних, що видно на прикладі пісень зі збірника „Церковні пісні", в якому наявне спрямування до зберігання по можливості оригінальної мовної форми пісень, порівняно з тими піснями, вміщеними в „Молитовнику християнської родини" або в молитовнику „Хвалім Господа", у яких виявляється тенденція до поправок на більш нормативні загальноукраїнські форми. Після порівняння цих 16 богородичних пісень можемо ствердити, що заміні на більш нормативні підлягають правописно-фонетичні, граматичні, лексичні, а то й синтаксичні чи пак стилістичні явища.

Такі правописно-звукові явища змінюються, олітературнюються:

а) наявність або брак **ъ** як знаку пом'якшення (подаємо форми, з яких перша походить з ПЦ, а друга — з МХР або ХГ):

возноситcя — возноситъся (2)
матінъко — матінко (10);

б) літери **а**, **и**, які позначали отвердіння попередніх приголосних, заміняються літерами **я**, **і**, які позначають їх пом'якшення:

царица — цариця (2)
царици — цариці (4)
Вседівици — Вседівиці (4)
у серци — у серці (5)
в недоли — у недолі (16)
в Підкамени — в Підкамені (14);

в) *и* замінено літерою *е* згідно з сучасною літературною нормою закінчення родового відмінка множини іменників на *-ей*:

дітий — дітей (16, 6);

г) літеру *о* замінено літерою *і*:

милость — милість (8);

ґ) літеру *е* замінено літерою *о*:

слезами — сльозами (11);

д) одне *-т-* замінено подвійним *-тт-* (подвоєння приголосних у формах деяких іменників середнього роду — норма сучасної української літературної мови):

житя — *життя* (6, 16)
в *житю* — в *життю* (16)
з *житєм* — з *життям* (5);

е) літера *щ* замінює сполучення літер *сш*:

красший — кращий (5);

є) буква *д* замінюється буквою *н*:

кождий — кожний (5);

ж) додатково з'являється буква *в*, яка „поправляє“ норму:

оно — *в*оно (6),
хорих — *хв*орих (14);

з) зникає літера *й* у формі найвищого ступеня порівняння прикметника:

найкраснійша — найкрасніша (3, 4),

а також літера *ї* у формі множини прикметників:

святії — святі (14)
грішнії — грішні (14);

и) додається *-ть-* у формах теперішнього часу дієслів:

несе ся — несеться (6)
звине ся — звинеться (6);

і) інші заміни букв, що спричинюють українізацію (олітературнення) мови пісень:

могучі — могутні (12)
сей віночок — цей віночок (6, 12)
в тім — в цім (16)
найже буде — хайже буде (4)
тілько — тільки (8);

ї) заміна деяких граматичних форм:

Ми *Тя* славим — Ми *Тебе* славим (14)
щось Го *зачала* — що *Ти зачала* (1)
плод Твій *єсть* в Тобі — плод Твій *є* в Тобі (1).

У деяких випадках позамінювано слова, форми яких здавалися видавцям чи коректорам провінційними або суто народними:

дорогов житя — *тим шляхом життя* (6),
ласков дарив наших дочок — *і спомагав* наших дочок (12),

під благим *зором* — під благим *сяйвом* (12),
всегда — *завжди* (12),
в гріхах *зістати* — в гріхах *остати* (13),
руского краю — *нашого* краю (14),
руки наші *превозносим* — *мольби* наші *заносим* (9) тощо.

Трапляються також заміни цілих речень, які можна пояснити стилістичними або естетичними звичками видавців та коректорів.

Наведені приклади змін, які можна завважити, аналізуючи видання українських богородичних церковних пісень, вказують на напрям, в якому проводиться мовна українізація (олітературнення) традиційних церковних пісень.

З представлених тут фактів можемо сформулювати деякі загальніші висновки:

1. Українські марійські (богородичні) пісні становлять близько третини усіх церковних пісень нелітургійного типу.
2. Мова їх досі мало досліджувалася. З мовного погляду церковні пісні цього типу перебувають десь між церковнослов'янсько-староукраїнською та народнопісенною традиціями. Їх мова переважно загальноукраїнська з численними церковнослов'янськими і зрідка польськими, себто книжними, елементами, з одного боку, та з народнопісенними рисами діалектного чи фольклорного походження — з другого.
3. Найпомітніші тут південно-західноукраїнські мовні риси, які піддаються у дальших виданнях (молитовниках або збірках пісень) загальній мовній „українізації".
4. Найдовше тримаються в піснях, що співаються в церквах, ті діалектні елементи, які мають підтримку у церковнослов'янській та староукраїнській мові.
5. Мову церковних пісень, а особливо марійських, треба досліджувати загалом на ширшому мовному та порівняльному тлі.

Зміст і мовна форма українських церковних пісень на свято Йордану[5]

Релігійне свято, встановлене пам'яті хрещення Христа на ріці Йордані, яке здійснив Іван Хреститель і яке описали всі чотири євангелісти (Мт. 3, 13—17; Мр. 1, 9—11; Лк. 3, 21—22; Ів. 1, 26—34), посідає особливе місце у Церквах візантійського обряду (Православній та Греко-Католицькій). За часом це свято відповідає встановленому в Римо-Католицькій Церкві святу Трьох Царів (Епіфанії)[6], а його літургійна назва — Богоявлення Господнє, що вживається в українській богословській термінології, є калькою гр. theofaneia, перенесеною до староцерковнослов'янської мови. Це релігійне свято, що урочисто відзначається 19 січня (за новим стилем),

[5] Це україномовна версія нашої статті „Treść i forma językowa ukraińsko-cerkiewnych pieśni na święto Jordanu", що була опублікована у книжці, присвяченій професорові Єжи Бартмінському: W zwierciadle języka i kultury / Pod red. J. Adamowskiego i St. Niebrzegowskiej.— Lublin, 1999.— S. 491—499.

[6] Назва свята Trzech Króli (Трьох Царів), Епіфанія (з гр. epiphaneia „об'явлення") введена була у IV ст., щоб „ознаменувати об'явлення Христа язичникам (в особі Трьох Царів)", див.: Kopaliński W. Słownik mitów i tradycji kultury.— Warszawa, 1985.— S. 257; Berger R. Mały słownik liturgiczny.— Poznań, 1995.— S. 105.

має в українській мові й інші назви, а саме: *водохреще* (с. р.), *водохрестя* (с. р.), *водохрещі* (мн.) як деривати від словосполучення *хрестити воду*, на основі яких виник вираз *водохресні морози* „сильні морози в другій половині січня“[7]; *Йордань* „місце на річці, де під час свята Богоявлення Господнього освячують воду, яка має спеціальну назву „Йорданська вода“[8]; Йордан[9]. В українсько-польському словнику 1931 р. слово *водохрище* (так!) було перекладено як „święto Jordanu“[10].

Ізмаїл Срезневський у словнику давньоруської мови під гаслом *богоявление* подає грецькі відповідники *theofaneia, epiphaneia*, латинське визначення *festus baptismatis Christi* та російський відповідник *праздник Крещения Господня* (церковнослов'янізм у російській мовній версії), ілюструючи цей вираз цитатами з Остромирового Євангелія, найстаршої писемної пам'ятки Київської Руси, датованої 1056 р. І. Срезневський також подає давньоруські синоніми цього виразу: *водокрещение, епифание, крещение, просвещение*[11].

Це свято, що має релігійно-літургійний зміст, набуло яскраво вираженого самобутнього характеру також і в народних традиціях християн східного (візантійського) обряду, і передовсім у традиціях українського народу[12].

На свято Йордану у церкві виконують спеціальні пісні, присвячені цьому дню. В одному, цитованому раніше, виданні українських релігійних пісень під назвою „Церковні пісні“ (1989) група творів, названа „На Богоявлення Господнє“, включає 5 пісень з нотами (С. 6—11). У цій збірці вони мають такі номери (цю ж нумерацію вживатимемо при позначенні цитат) та заголовки:

2. Бог ся нам об'явив
3. Глагол Господень
4. Йордан ріко приготовися
5. Сонце світить
6. Ти Йордане приготовися.

Ці пісні належать до релігійних (церковних) пісень, призначених суто для виконання у храмі під час богослужінь у день Богоявлення, а їх зміст має євангельсько-молитовний характер.

Зміст цих пісень включає відомості про хрещення Ісуса, почерпнуті з Євангелія, логічно пов'язану з ним додаткову інформацію, котра значно доповнює і збагачує євангельську оповідь, а також повідомлення про те, що відбувається сьогодні з нагоди цього свята, звертання до Івана Хрес-

---

[7] Словник української мови: В 11 т.— К., 1970.— Т. II.— С. 722.

[8] Грінченко Б. Словар української мови.— К., 1908.— Т. II.— С. 201.

[9] Żelechowski E. Rutchenisch-deutsches Wörterbuch.— Lemberg, 1880.— Bd. I.— S. 327. У цьому словникові вміщено теж слово „водохрещі“ з поясненням: Fest der Erscheinung (Taufe Christi), S. 115 і „Богоявленіє“: Fest der Taufe Christi, S. 39.

[10] Hrycak E., Kysiłewśkyj K. Słownik ukraińsko-polski i polsko-ukraiński. Cz. I: Słownik ukraińsko-polski.— Lwów, 1931.— S. 10.

[11] Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусскаго языка.— Санкт-Петербург, 1893.— С. 137.

[12] Див., зокрема: Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис.— Мюнхен, 1958.— Ч. I.— С. 166—173; Луців О. Звичаї й обичаї на Бойківщині // Бойківщина.— Філадельфія; Нью-Йорк, 1980.— С. 431—443; Рижик Ю. Календарні обряди українців Холмщини і Підляшшя // Холмщина і Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження.— К., 1997.— С. 251—269.

тителя, Христа, до ріки Йордану, до небес і до самої події, звертання (заклики) до вірних і молитовні побажання (прохання).

1. Інформації, що відповідають євангельським оповідям:

а) Іван охрещує Христа, але перед тим побоюється, чи має на це право. Христос запевнює його, що це конче потрібно і що так мусить бути[13].

„А Хреститель кірно питає: чи ж хрестити смію я грішний Бога свойого?

О Йоане, каже Цар неба, всяку правду радісно треба нам сповнити і совершити. Не лякайжесь нині хрестити в тих водах Мене!" (4; скорочено в піснях 3 і 5);

б) Святий Дух сходить з неба під виглядом голубки (Мт. 3, 16; Мр. 1, 10; Лк. 3, 22; Ів. 1, 32):

А горою Бог Дух голубом злітає (2)
Дух Святий сходить в виді голубині (3; також у піснях 4, 6);

в) розноситься голос з неба (Бога Отця), який, згідно з Євангелієм від Матея (Мт. 3, 17), Марка (Мр. 1, 11) і Луки (Лк. 3, 22), промовляє: *Це Син мій улюблений, що його я вподобав*:

Із небесних вижин Бог Отець голосить
То є мій милий Син, що нам мир приносить! (2)

І озвався з неба Голос: Се мій любий серцю Син (5; так само у піснях 3, 4, 6).

2. Ці факти, відомі з Євангелія, доповнюються іншими, які можуть бути пов'язані з ними логічно і до певної міри поширені й прикрашені. Вони стосуються:

а) участи ангелів у цій події:

Херувими з неба злітають, серафими славу співають (4; також 6);

б) того, що ріка Йордан дивується і повертає свої води назад:

Йордан воду назад вертає,
Море в бездни свої втікає,
Зрячи в струях Бога,
Котрому воїнства многа
Зі страхом служать (6)
Здивувався Йордан, що то за новина,
Що Предтеча Йоан хрестить Бога Сина.
Повертають назад аж від моря води
На Спасителя зрять людської природи (2; також у піснях 3 і 4);

в) те, що місце хрещення Ісуса наповняється ясністю і світлом:

Світлом променів сріблистих блиска з облаків дуга (5; також 2);

г) доповнення не до кінця описаного у Євангелії факту, що тоді Бог явився людям у трьох особах як Найсвятіша Трійця:

Бог ся нам об'явив в трех святих особах
Як Христос ся хрестив на Йорданських водах (2),

а в пісні 3 вміщено відому фразу на прославу Святої Трійці:

Слава Отцю, єго Сину, Духу святому,
В Тройци святій очевидно днесь явленному на віки (3).

---

[13] „Тоді прибуває Ісус із Галилеї на Йордан до Йоана, щоб христитися від нього; але Йоан спротивлявся йому, кажучи: „Мені самому треба христитися від тебе, а ти приходиш до мене?" Ісус у відповідь сказав до нього: „Залиши це тепер, так бо личить нам здійснити всяку правду" (Мт. 3, 13—15). Цитата взята з вид.: Святе Письмо Старого та Нового Завіту.— Рим; Торонто, 1994.

3. До третього типу інформації, поданої в „йорданських“ піснях, які співають в українських церквах, належать відомості про те, що відбувається сьогодні у зв'язку з йорданськими святкуваннями (вірні поспішають до річки, вода якої буде освячена, що є символічним очищенням душі від гріховного бруду):

Вірний нарід спішить на ріку-керницю,
Де Дух Божий святить для життя водицю (2; також 3).

4. Складовою пісні є інвокація (звертання) до Івана Хрестителя, до Христа, якого охрещено, до ріки Йордану, до неба, до самої події (свята):

а) у пісні інвокації до Івана Хрестителя включають форми кличного відмінка: *Йоане, Іване, Пророче, Предтече, Предтече Христа* — так люди співом звертаються до св. Івана Хрестителя з проханням заступництва (*встався за нами, спомагай нас мольбами* (4), про те, щоб він якомога швидше охрестив Христа (*скоро спішися Діви Марії хрестити Сина* (6), *скоро спішися, Всесвятого в Тройці одного маєш хрестити Бога самого* (4), про те, аби радів (*Радуйся* (5), і закликають його безбоязно хрестити Христа (3);

б) в інвокаціях до Христа, який приймає хрещення, у формі кличного відмінка вжито такі форми: *Боже, Божий Сину, Христе, о наш Спасе, Царю, Владико* і висловлюється прохання прощення за гріхи (*всяку провину прости!*) та вдячність за дар об'явлення (*Що ж ти дамо за дар такий великий*);

в) у звертаннях до Йордану вміщено заклик до ріки, щоб та приготувалася (*Йордан, ріко, приготовися* (4); *Ти Йордане, приготовися* (6) і щоб вона раділа (*Грай пісню, Йордане* (у рефрені 5 пісні);

г) у пісні 6-й ужита інвокація, звернена до неба (облаків):

Облаки, глас свій спустіте, Йоану се возвістіте,
Най він стане на Йордані і положить свої длані (долоні)
На главі Христа (6);

ґ) у пісні 4-й з'являється інвокація до самої події, якою є об'явлення людям Бога та хрещення Христа:

О величне Богоявленіє! О Христове світле хрещеніє! (4).

5. У йорданських піснях уживаються також звертання (заклики) до вірних, виражені формами дієслова 1-шої особи множини наказового способу, аби вірні християни вирушали по свячену воду і відновили охрещені раніше душі:

На Йордан виходім по воду свячену
І свою обновім душу охрещену (2),
На водах Йорданських ставаймо
І Христа сердечно благаймо (4)
Почерпімо воду со веселієм (3),
Ко Йордану радосно пойдімо,
Свячену воду во уста приймімо (3).

Щоб усі співали подячні пісні, поклоном віддаючи шану Синові Божому:

Воскликнім пісні благодаренія, Почтим поклоном Сина Божія (3),
Поклонімся й ми Христови в сім святім величнім дни (5),

щоб ми сьогодні просили св. Івана про заступництво перед Спасителем, аби Він відкрив нам дорогу до раю:

І ми просім нині Йоана, що йому власть хрестити дана,

Най упросить у Спаса Бога, щоб отверта була дорога нам грішним у рай (6).

У тих численних проханнях, типових для релігійних пісень, уживаються форми наказового способу в 1-й особі множини: *просім*, *благаймо*, *поклонімся*, *почтим поклоном*, *воскликнем*, *обновім*, *виходім*, *пойдімо*, *ставаймо*, *почерпімо*, *приймімо*, де форми, що закінчуються на *-м* (*просім*, *виходім*), мають архаїчний характер і водночас є типовими для південно-західноукраїнських говірок.

6. У йорданських піснях з'являються також молитовні побажання, виражені формами 3-ої особи однини або множини наказового способу:

Най Йорданська нам вода поможе (2),
Да радується Йорданська страна (3).

Наведені типи елементів змісту йорданських пісень характерні назагал для релігійних пісень, присвячених літургійним святам.

Що стосується їх мовної системи, то можна ствердити, що досліджувані йорданські пісні переважно написані сучасною українською мовою у її „галицькому" (південно-західноукраїнському) варіанті, тобто тим різновидом української мови, який у XIX ст. вживався на теренах, де греко-католицький обряд уник безпосередніх впливів Російської Православної Церкви. Лише пісня 3-тя („Глагол Господень") написана українізованим варіантом церковнослов'янської мови. Тут широко вживаються церковнослов'янські форми, хоча й українізовані фонетично і морфологічно. Отже, це найстарша пісня у цій групі (найімовірніше, з XVIII ст.).

Інші йорданські пісні з цієї збірки були створені, найімовірніше, вже в XIX ст. на території Східної Галичини, на що вказують мовні риси, характерні для цього реґіону. До мовної системи цих пісень входять деякі архаїзми та церковнослов'янізми, інколи елементи польської мови, реґіоналізми та діалектизми.

1. Наявність церковнослов'янських та староукраїнських елементів у цих піснях пояснюється тим, що їх зміст часто пов'язаний з літургійними та євангельськими (біблійними) текстами, які до недавнього часу функціонували у Церкві майже винятково у церковнослов'янській мовній формі. Отож, наявність таких елементів у текстах, що мають конфесійний характер, стилістично виправдана, оскільки ці мовні форми надають оповіді піднесеного, урочистого характеру.

Церковнослов'янізми чи архаїзми можна ідентифікувати з допомогою характерних фонетичних рис, а саме:

а) брак повноголосся у деяких виразах: *благаймо* (4), *глас* (6), *на главі Христа* (6), *власть* (6), *облак* (4, 5, 6), *предстояли* (6), *Предтеча* (2, 5);

б) *є-* замість *о-* на початку слова: Бога... в Тройци *єдина* (6) (тут додатково виступає граматичний архаїзм, що підтримується завдяки впливу церковнослов'янської мови — закінчення іменної форми прикметника чоловічого роду у знахідному відмінку однини *-а* замість *-ого*);

в) тверде *ц* замість м'якого українського *ц'*: в Тройци (6);

г) сліди вокалізації твердого єра там, де в українській мові така вокалізація не мала місця: совершити (4), возлюблений (4, 6), возвістіте (6);

ґ) голосний *е* замість загальноукраїнського *о*: в трех Особах (2);

д) деякі мовно-граматичні риси, наприклад: воїнства *многа* (замість *многі*) (6); з *небеси* (замість *з неба*) (6), Ти *єси* (6);

е) слова, що не мають яскраво виражених звукових ознак: *Йоан* (2, 4, 6) (рідше Іван), *Богоявленіє* (4), *бездни* (6), *в плоти* (укр. в тілі) (6), *свідитель, зрять* (2), *звіщайте* (4), *всегда* (2), *всігди* (4), *днесь* (6) і, можливо, інші, які важко визначити, з огляду на те, що вони з'являються у широкому щоденному вжитку.

2. У деяких випадках у проаналізованих йорданських піснях віднаходимо такі мовні ознаки та слова, які могли б потрапити до них під впливом польської мови. Ми переконані, що польське походження мають такі слова, як *злото* (5) (форма без повноголосся), *в филях* (замість у хвилях) (5), *із небесних вижин* (укр. висота, височина) (2), *відкупитель* (4) (укр. спаситель, визволитель), *отверта* (6) (укр. відкрита), *встався за нами* (4) (укр. заступися), *взлітаючи* (6) (укр. злітати, злинути), *сповнити* (4) (укр. виконати, здійснити), *кірно* (4) старопольське *kornie* (укр. покірно, смиренно) і, можливо, інші. Розпізнавання лексичних полонізмів ускладнюється тим, що ці форми зазнають іноді фонетичної українізації й набувають українських фонетичних та морфологічних рис, а отже, функціонують як питомі українські слова та часто входять до української лексичної системи.

До мовних явищ, які виникли під впливом польської мови, можна також зарахувати:

а) форми зворотних дієслів з постфіксом *-ся*, який може з'являтися у різних місцях у реченні, наприклад: Бог *ся* нам об'явив (2), небеса *ся* нагло відкрили (4) і подібні, що їх можна вважати і церковнослов'янізмами, і рефлексами західноукраїнських говірок, бо рухомість елемента *-ся* зворотних дієслів збереглася на цьому терені (можливо, під впливом польського синтаксису);

б) енклітичні форми особових займенників у знахідному та давальному відмінках: безнастанно *Го* прославляйте (6), що ж *Ти* („Тобі") дамо (6), але такі форми притаманні також наддністрянським говіркам;

в) за аналогією до польського синтаксису вжито зворот з формою дієслова *є* у реченні *То є мій милий Син* (2) (що було перекладено на українську мову так: *Це Син мій любий, що його я вподобав* (Мт. 3, 17)[14].

3. Поява реґіонально-діалектних рис в аналізованих творах цілком природна з огляду на те, що ці тексти виникли у греко-католицькому середовищі на південному заході українського мовного ареалу. До таких рис можемо зарахувати:

а) приголосний ***и*** замість ***і*** у формі привитав (5);

б) сполучення ***-ер-*** замість ***-ри-***: керницю (2) (загальноукр. криниця);

в) форми іменника без подвоєння приголосного, а також із закінченням ***-е*** замість ***-а***: для житя (2), спасенє (4), хрещенє (4), хрещенєм (6), що відповідає загальноукраїнським формам: для життя, спасення, хрещення, хрещенням;

г) описові (аналітичні) форми наказового способу з часткою *най*, що є відповідником загальноукраїнських *хай, нехай*: *най* поможе (2), *най* буде (2), *най* він стане (6), *най* упросить (6), але також з церковнослов'янським *да*: *да* радується Йорданська страна (3);

ґ) форма давального відмінка однини: *Христови* (5) (загальноукр. *Христові*);

[14] Цит. за: Новий Завіт і Псалми.— Roma, 1979.

д) форма місцевого відмінка однини: *в сім дни* (5) (загальноукр. *цього дня*);

е) народнопоетичне звучання має зменшувально-пестлива форма іменника *вода-водиця* (2).

Усі висновки щодо описаних особливостей літургійно-релігійних пісень, котрі, згідно з традицією Української Церкви, виконують на свято Богоявлення Господнього, можна узагальнити таким чином:

1. Зміст українських релігійних пісень, призначених для свята Йордану, становлять подані у відповідній віршованій формі відомості про події, знані з чотирьох Євангелій, про те, в яких обставинах св. Іван охрестив Христа на ріці Йордані[15], події, що доповнюють євангельські оповіді чи на підставі припущень і логічних умовисновків випливають з них і ніби прикрашають їх, та, нарешті, повідомлення про те, як відбуваються святкування згідно з традицією Української Церкви; наступною групою складових елементів тих пісень є інвокації, звернені до св. Івана Хрестителя, Христа Спасителя, річки Йордану і до самої події, важливої для нашої віри, а також інвокації (заклики) до вірних та молитовні побажання.

2. Одна з аналізованих йорданських пісень має виразний церковнослов'янський характер з незначною мовною українізацією, що свідчить про те, що вона була створена раніше, ніж інші чотири, написані сучасною українською мовою з додаванням церковнослов'янських та архаїчних мовних елементів, котрі на додаток виконують тут стилістичну функцію, а також полонізмів та реґіонально-діалектних особливостей.

3. У піснях, що виконуються у церкві, найдовше зберігаються ті діалектні риси, які мають свої паралелі у староукраїнських або церковнослов'янських формах, а також ті особливості, що, з погляду сучасної мовної норми, є архаїзмами, але підтримуються у реґіональній вимові (у даному разі південно-західноукраїнській, або „галицькій").

4. Релігійні пісні, що виконуються з нагоди різних свят і є молитовним зверненням до найважливіших євангельських осіб та подій, становлять особливий жанр обрядового фольклору і посідають важливе місце у контексті української культури як зразок творчости, близької до народної, а отже, заслуговують на глибше дослідження як їх змісту та мотивів, так і мовної форми.

Мовні та стилістичні особливості українських церковних пісень до св. Йосафата[16]

У збірнику* „Церковні пісні" 1989 р. вміщено 6 пісень до св. Йосафата (№ 272—273, 321—324). Це пісні з інципітами: № 272 — *До Йосафата нині*; № 273 — *О Йосафате Архієрею*; № 321 — *Владико Отче*; № 322 —

---

[15] Про історію та зміст цього свята пишеться у виданні: Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Літургійний рік Української Католицької Церкви.— Thaur; Tirol, 1980.— С. 347—358.

[16] Стаття була надрукована 1997 р. під заголовком „Мовні та стилістичні особливості українських церковних пісень до св. Йосафата" у „Варшавських українознавчих записках", т. 4—5, с. 27—29. Має вона також свою польськомовну версію: Osobliwości językowe cerkiewnych pieśni ukraińskich do św. Jozefata // Zagadnienia języka religijnego / Pod red. Z. Leszczyńskiego.— Lublin, 1998.— S. 107—114.

* Кунцевич Іван (Ян), монаше ім'я Йосафат (приблизно 1580—1623), беатифікований 1642 р., канонізований 1867 р., від 1618 р. був полоцьким єпископом, замордований у Вітебську. Це перший греко-католицький святий, його проголошено патроном унії.

О Йосафате батьку ти наш; № 323 — *Пісню слави заспіваймо*; № 324 — *Прийми Владико* (С. 330—332, 387—393).

1. У цих піснях часто з'являються звертання до святого власним іменем, як правило, у сполученні з якимись загальними означеннями або титулами:

Тебе благаєм, *свят Йосафате* (324)
О *Йосафате Архієрею* (273)
Архієрею наш Йосафате (273)
О *Йосафате святий Владико* (322)
О *Йосафате батьку ти наш* (322)
О *Йосафате брате наш рідний* (322)
Владико Отче Йосафате (321).

Ім'я святого у звертанні вживається, як бачимо, завжди у сполученні з прикметником-означенням *свят, святий* або з іменниками-прикладками: *Архієрею, Владико, Отче, батьку ти наш, брате наш рідний.*

Ті самі іменники з'являються у звертаннях до святого окремо, без власного імени, а саме: *Отче* (321), *Владико Отче* (321), *Владико* (324), *Архієрею ти наш святий* (237).

Крім того, у звертаннях пісень до св. Йосафата з'явилися ще такі форми:

Ізбранний Божий (272)
Угодниче святий (272).

Отож, підсумовуючи, можемо сказати, що у звертаннях до св. Йосафата виступили такі іменники: *Йосафате* (6 разів), *Архієрею* (2), *Владико* (6), *Отче* (4), *батьку* (1), *брате* (1), *Угодниче* (1); прикметники: *святий* (4), *рідний* (1); дієприкметник: *ізбранний* (1); займенник: *наш* (3).

Тільки в одній пісні маємо звертання до людей, щоб *Господа благали гідно — браття* (323).

2. Ці звертання-інвокації з'являються досить часто при реченнях спонукальної модальности, в яких центром є, як правило, форми дієслова наказового способу, що виражають просьби, спрямовані до святого.

Цими спонукально-молитовними реченнями у піснях вірні звертаються до святого формою 2-гої особи однини наказового способу:

дай: підмогу *дай* (322)
додай: сили *додай* в борбі святій (322)
подай: йому [народові] єдність з неба *подай* (324), світла *подай* своїм братам (322)
не дай: згинуть *на дай* в ярмі тяжкім (322)
зволи: *зволи*, щоби Твоя нам кров
для віри в час ворожий
була сильний покров (272)
змилосердися: *змилосердися* з глибин душі (324), *змилосердись* в цей тяжкий час (322)
молись: [...] *молись* за нами,
Молись за народ український.
Молись за него, щоби він в злуці
В любові і згоді завсігди жив,
Щоб в католицькій вірі і Церкві
Тут і у небі Бога славив (273)
не опускай: *не опускай* нас (324)

не покидай: *не покидай* [нас] (324)
поглянь: *поглянь* із неба на бідних нас (322)
Поглянь із неба на нарід бідний.
На його злидні, на ці руїни (322)
покажи: Шлях *покажи* заблудшим нам (322)
помилуй: *помилуй* нас (322)
пішли: *Пішли* нам духа Твого, чим скорше нам *пішли*
Напротив світа злого, напротив пекла тьми (272)
прийми: *Прийми*, Владико, нашу молитву (324; 2 рази)
приверни: І волю Церкві й Україні Ти, Отче, *приверни* (321)
розвій: Хмару, що йде, тихо *розвій* (322)
скріпи: віру *скріпи* в стаді своїм (322)
упроси: *Упроси* в Бога для нього волі.
Щоб вже скінчився цей час недолі.
Щоб дав Бог волю для України (322)
хорони: свій засів *хорони* (321).

Аж 19 різних форм дієслів у 2-й особі однини наказового способу з'явилося у проаналізованих шістьох піснях до св. Йосафата: *дай, не дай, додай, зволи, змилосердися, молись, не опускай, пішли, поглянь, подай, покажи, не покидай, помилуй, приверни, прийми, розвій, скріпи, упроси, хорони.* Усе це речення — просьби до святого.

Інколи з'являються форми наказового способу дієслів 3-ої особи однини (описові форми з наказовою часткою діалектного походження *най*).

Вони виражають побажання, щоб щось здійснилося:

О! *най царює* слава велика
Твоя над нами по всякий час (324)
Най з каплі Твоєй крови [...]
В нас віри і любови огонь *займесь* сильний (272)
Грім *най гряне*, по громі ясні дні (321).

Лише у двох піснях (272, 323) маємо речення спонукальної модальности з формами 1-шої особи множини:

Пісню слави *заспіваймо* [...]
Йосафата *звеличаймо* [...]
Господа *благаймо* гідно (323)
До Йосафата нині *скупімся* щиро (272).

3. У піснях маємо також речення реальної модальности, так звані розповідні речення, в яких подано інформацію про те, що сталося в минулому, діється тепер або здійсниться у майбутньому, про що граматично вирішує назагал присудок-дієслово у формі минулого, теперішнього або майбутнього часу.

Розповідні речення минулого часу інформують, як правило, про факти з життя святого, а саме:

а) про його життя, сповнене любови до Бога, служби Богові й Церкві, навчання вірних словом і прикладом, як у пісні 273:

Ти цілим серцем Бога *любив*,
В молитвах, постах і у покутах
Богу і Церкві вірно *служив*.
Служив Ти Богу і своїх вірних
Ділом і словом *Ти научав*,
Як добрий пастир своїм приміром
Всіх неустанно *Ти просвічав*.

Ці кілька речень містять у формі 2-гої особи однини минулого часу дієслова: *любити* (Бога), *служити* (Богові, Церкві), *научати* (вірних), *просвічати* (вірних);

б) про його мученичу смерть:

Він через смерть ужасну
пролляв святую *кров* [...] (272)
Ти [...] за єдність святої Церкви
В тяжких терпіннях *житє віддав.*
Житє віддав Ти святе, невинне... (273)
Він за Церков і за віру,
як святий борець Христа,
все, що мав, *приніс в офіру*:
душу, тіло, кров, життя (323)
Ти за віру *життя* своє *віддав* (321).

Ці речення мають форми 2-гої або 3-ої особи однини минулого часу дієслів: *віддати* (житє, життя — три рази), *принести в офіру* (все, що мав), *пролляти* (святую кров);

в) про перемогу святого та його прославу:

Мов ясна зоря, *Ти засіяв*... (273)
Ти [...] кров'ю *побідив* зневіру,
щоб засів не пропав (321).

Він [...] *в авреолю* красну *убрав* Престіл Петров (272)
І *слава* ген *світами пішла*, як сонця луч (272)
Ти [...] до небесних дворів *злетів*,
Де вінець світлий вічної слави
Господь Спаситель *Тобі* вложив (273);

г) про сучасність:

Но *кров осталась* з нами,
як злив весняних туч.
Заставив ворог сіти, готов на кождий час
Твої увести діти, єсли опустиш нас (272).

Речення про перемогу і прославу святого мають форми 2-гої або 3-ої особи минулого часу дієслів *засіяти, побідити* (зневіру), *убрати* (в авреолю Престіл Петров), *піти* (слава пішла світами), *злетіти* (злетіти до небесних дворів), *остатись* (осталась кров), *заставити* (ворог заставив сіти).

Речень з розповідною модальністю в минулому часі, що стосуються, як правило, історії з життя святого, ми нарахували аж 17.

4. Розповідні речення з присудками у формі теперішнього часу виражають:

а) ситуацію, яка тепер існує в житті народу і Церкви:

І зерно зріє, доспіває, хоч люта *буря йде*,
Хоч *хмара* сонце закриває і *грім* лячний гуде.
А *люд* Твій вірний *рве кайдани, молитву шле* Тобі (321);

б) те, чим для народу є святий, до котрого звертаємося з пісенною молитвою:

Тим вінцем слави *Ти увінчаний* [...] (273)
Ти нам *відрада*, Ти нам *потіха*
у нашім горю, *Ти над народом* [...] (324)
Ти нам *потіха*, Ти нам *відрада*
у нашім горю, в нашій біді (324)

Ми твої *діти*, *Ти* наш *Владика*,
Тобі жертвуєсь кожний із нас (324).

Речення цієї семантичної групи, загалом беручи, мають іменні присудки, виражені іменниками (*відрада*, *потіха*, *діти*, *владика*, *над народом*) чи дієприслівником *увінчаний* і тільки раз маємо дієслівний присудок *жертвуєсь*;

в) безпосередні вияви просьби тільки у формах 1-шої особи множини:

Ми Тебе *просим* (273)
Просимо щиро в нашій біді (324)
Просимо щиро з глибин душі (324)
О тоє Тя *благаєм* (272)
Тебе *благаєм*, свят Йосафате (324)
До тебе *шлемо* молитву тиху (322)
На Тебе *уповаєм*, бо діти ми Твої (272).

У цій групі речень, адресованих святому, у формі 1-шої особи множини з'являються дієслова *просити*, *благати*, *слати* (молитву), *уповати* з закінченнями *-м* (4) і *-мо* (3).

5. Тільки одне речення має присудок у формі майбутнього часу, що виражає надію на майбутнє:

А *він* в лихій годині *розбудить* віру в нас (272).

6. Усі ці пісні написано недавно, про що свідчить їх мова, власне, сучасна українська літературна мова з деякими елементами:

а) архаїчними, до яких можна зарахувати такі іменники, як: *Владика*, *Церков*, *приміром*, *огонь*; прикметники: *ужасну*, престіл *Петров*, *святую*; дієслівні форми: *уповаєм*, *просвічав*, *побідив*, *зволи*; дієприкметники: *заблудшим*, *ізбранний*; прислівники: *днесь*, *нині*, *завсігди*;

б) можливо, є тут також форми польського походження, за які можна вважати такі слова, як: *люд* (321), *вінець слави* (273), *небесні двори* (273), *в авреолю* (272), *в офіру* (323), *хоругов* (323), *увести* (272), *опустиш* (272), *осталась* (272), *упроси* (322), *не опускай* (324), *єсли* (272);

в) форми діалектного (південно-західноукраїнського) походження: *най* займесь (272), жертвуєсь (324), *най* царює (324), *най* гряне (321), о *тоє Тя* блага*єм* (272), *просим* (273), у наш*ім* горю (324), сіт*и*, кров*и* (272), Тво*єй* кров*и* (272), *жите* (273), проляв (272), в терпінях (273), за него (273), *свят* Йосафате (це може бути архаїчне) і т. ін.

Наведені мовні факти вказують на те, що ці пісні писалися на території Галичини. Переконують нас у цьому мовні форми, притаманні галицькому варіантові української мови, чи, точніше кажучи, наддністрянським говіркам.

7. З погляду стилістики належить звернути увагу на деякі порівняння у піснях до св. Йосафата:

Мов ясна зоря, Ти засіяв (273)
І слава світами пішла, як сонця луч (272)
Но кров осталась з нами, *як злив весняних туч* (272).

Усі ці порівняння пов'язані з явищами природи (ясна зоря, сонця луч, весняні тучі).

8. Поетичними засобами в аналізованих піснях є також метафори. Вони теж назагал мають в основі образи природи:

люта буря йде (321)
грім лячний гуде (321)
хмара сонце закриває (321)

Хмару, що йде, *тихо розвій* (322)
свій засів хорони (321).

9. Пісні до св. Йосафата мають, як правило, патріотичну вимову, пов'язану з вірністю Церкві (католицькій в її візантійському варіанті):

Молись *за народ український*,
Молись за него, щоби він в злуці,
В любові і згоді завсігди жив,
Щоб *в католицькій вірі і Церкві*
Тут і у небі Бога славив (273).

Йдеться у піснях про визволення України, яка зазнала гіркоти національного та соціального поневолення:

Поглянь із неба на *нарід наш бідний*
На *його злидні*, на *ці руїни*,
Упроси в Бога для нього *волі*,
Щоб вже скінчився цей *час недолі*,
Щоб дав Бог *волю для України* (322).

Йдеться тут також про свободи для Церкви (звичайно, греко-католицької):

Владико [...] *волю Церкві й Україні*
Ти, Отче, *приверни* (321).

Патріотично звучать також бажання ширення слави, яка притаманна святому:

О! *най царює слава велика*
Твоя над нами по всякий час (324).

В одній пісні маємо згадку про об'єднання Церков:

Господа благаймо гідно,
щоб пролита кров свята
посівом спасенним стала
віри єдности Церков,
щоб на віки *всіх з'єднала*
під Христову хоругов (323).

Пісні ці мають назагал виразний патріотичний тон, який співвідноситься, як правило, з вираженням прагнення до об'єднання віросповідань в єдності з „Престолом Петровим". Ці пісні з'явилися вже в час розвинутої національної свідомости та релігійно-церковної тотожности українського народу.

Mykhailo LESSIV

THE PECULIARITIES OF THE LANGUAGE AND STYLE OF UKRAINIAN CHURCH SONGS

The article focuses on an insufficiently known part of Ukrainian linguistics. The author characterizes the language and style of both Ukrainian songs in glorification of the Blessed Virgin, those devoted to Epiphany and ones to glorify St. Josaphate. Apart from peculiarities of literary language, he reviews the dialectal vocabulary and St. Polish words. The analysed songs avose in the era of developed national consciousness and religious identity of Ukrainian people.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Оксана ДЗЕРА

МНОЖИННІСТЬ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ПІДХОДІВ ДО ВІДТВОРЕННЯ БІБЛІЙНИХ ІНТЕКСТІВ ФРАНКОВОГО „ПРОЛОГУ“ ДО ПОЕМИ „МОЙСЕЙ“

Особливість біблійного мотиву полягає у тому, що його прототекст поєднує євангельську і літературну функції. З погляду літератури, Старий Заповіт — високопоетичний текст давньогебрейської культурної полісистеми. У духовному сенсі — це Книга Книг, вічна Книга, що у ній визначальною є не діахронна, а синхронна проекція (спрямування на теперішнє і майбутнє покоління).

Найвеличніші зразки творчої уяви не лише формують наше бачення майбутнього, але й трансформують сприйняття минулого. Давньогебрейська культурна традиція значним чином вплинула на європейську форму мислення і творчости. Водночас на сприйнятті Біблії позначилися її подальші інтерпретації, що переосмислили як обробки мотивів, так і самі мотиви як інваріанти. Як зазначає Р. Бровер, митці у своїх тлумаченнях збагатили, чи, як сказали б пуристи, викривили наше розуміння Книги Книг: „Визначні версії образотворчого мистецтва і літератури сформували наше розуміння біблійних персонажів“[1]. Мірилом для всіх подальших тлумачень образу Мойсея дослідник справедливо вважає скульптуру Мікеланджело. Українська нація має свій метабіблійний канон, створений генієм І. Франка. Його „Мойсей“ — це могутнє послання до рідного народу, українська Книга Виходу, що зробила Мойсея концептом української полісистеми*.

Це осмислення біблійного мотиву не було випадковим у творчості І. Франка, який інтерпретував Біблію на кількох рівнях, а саме: 1) власне переклад: дві перші частини Книги Буття; 2) переклад літературних текстів, побудованих на біблійних мотивах: „Samson Agonistes / Самсон-борець“ Мільтона, „Comedia Divina / Божественна комедія“ Данте, Байронової містерії „Cain / Каїн“; 3) індивідуально-авторські інтерпретації біблійних мотивів: зокрема, у збірці „Мій Ізмарагд“ (1897) та її доповненому виданні „Давнє і нове“ (1911), де у притчах та леґендах постають об-

---

[1] Brower A. R. Mirror on mirror. Translation. Imitation. Parody.— Cambridge (Mass.), 1974.— P. 55.

* І. Франко під впливом „Мойсея“ Мікеланджело повторює його помилку, зумовлену традиційним для перших перекладів Біблії принципом відтворювати перше значення „священних слів“: тлумачення „karnaim / ореол“ як „роги“.

рази пророків і мучеників. Біблійні мотиви в інтерпретації І. Франка подавалися переважно через їх апокрифічні варіанти*.

Тема пророка, якого не визнав рідний народ, проходить через найвеличніші твори І. Франка, серед яких виділяються поеми „Смерть Каїна" і „Мойсей". Байронова містерія „Каїн" у творчому осмисленні І. Франка не лише зазнала двобічної вторинної метакомунікації (перекладацької та авторської), а й послужила приводом для роздумів письменника над проблемою інтерпретації біблійних мотивів. 1889 р. (у рік закінчення роботи над „Смертю Каїна", своєрідним продовженням поеми Байрона) автор публікує статтю „Поезія Яна Каспровича", у якій, зокрема, виділяє два підходи до мистецького осмислення біблійних мотивів, що їх можна означити як поетичний і неоміфологічний. Перший передбачає точне відтворення біблійного тексту без „розбавлення [...] водою" і „прикрашування", „без будь-якої ідеї"; згідно з другим, біблійні мотиви обрамовують нові ідеї та погляди на світ і природу людини. Зразком такого підходу І. Франко вважає Байронового „Каїна"[2]. До останнього методу вдається і сам автор статті у своїх інтерпретаціях біблійних мотивів, насамперед у поемі „Мойсей".

Відомий „Пролог" посідає окреме, майже незалежне місце у поемі. Про історію його створення згадує М. Мочульський: „Я був з поетом у друкарні саме тоді, коли кінчився друк „Мойсея". Зажурений управитель друкарні К. Бернадський показав поетові, що на початку надрукованої поеми лишається кілька незадрукованих сторінок, і радив написати вступне слово. Поет подивився на білі сторінки і сказав спокійно: „Добре, добре, я щось напишу і принесу". І приніс на другий день відомий пролог"[3]. Завдяки випадку І. Франко вперше вивів на поверхню досі імпліцитну національну та індивідуальну інформацію, що нашаровувалася на всі його попередні інтерпретації біблійних мотивів.

Майстерне поєднання біблійного, національного та індивідуального надзвичайно ускладнює цілісне усвідомлення і відтворення „Прологу" різними особистостями для іншої культури з іншою історією і, відповідно, з іншими асоціаціями, викликаними П'ятикнижжям. Сім перекладів „Прологу" англійською мовою — В. Семенини (1938), В. Річ (у чотирьох версіях 1957, 1976, 2006, 2007), О. Прокопів (1975), М. Скрипник (1986), А. Гнідя (1987), М. Найдана (1990-ті) та Б. Мельника (2002) — дають унікальну можливість проаналізувати діахронну, синхронну та індивідуальну перекладацьку множинність. Географія перекладів охоплює Великобританію, Сполучені Штати і Канаду; при цьому всі перекладачі, крім В. Річ, мають українське коріння. Однак саме В. Річ не просто переклала поему, а завдяки їй народилася і сформувалася як перекладач. „Пролог" у прямому сенсі став прологом до її творчого життя. 1956 р. у день свого двадцятиліття Віра прийняла пропозицію українського друга В. Микули перекласти цей твір, що вийшов друком наступного року в журналі „The Ukrainian Review". 1976 р. В. Річ переклала цілого „Мой-

* 1896 р. поет уклав збірку „Апокрифи і леґенди".

[2] Тут і далі твори І. Франка цитуємо за: Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / Редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.— К., 1980.— Т. 27.— С. 263—264. Надалі зазначаємо лише том і сторінку.

[3] Горак Р. Мойсей (До 95-річчя виходу однойменної поеми І. Франка) // Всесвіт.— 2000.— № 5—6.— С. 137—144.

сея“, трохи переробивши „Пролог“. 2006 р., відзначивши у стінах Львівського національного університету ім. Івана Франка п'ятдесятилітній ювілей своєї перекладацької діяльности і водночас перекладу Франкового твору, Віра Річ створила новий варіант „Мойсея“. Нещодавно перекладачка надіслала останню, хоч, мабуть, не остаточну, версію перекладу*.

Суттєво різняться перекладацькі стратегії інтерпретаторів „Прологу“: прагнення В. Річ поєднати „порядкову точність з поетичною формою і стилістичними відтінками оригіналу“[4] (В. Річ — єдина серед перекладачів „Прологу“, хто відтворив схему римування Франкової терцини); схильність О. Прокопів до архаїзації; узагальнення та описовість у перекладах А. Гнідя та Б. Мельника; необуквалістична тенденція М. Найдана до точного калькування образів поза формою.

Старозавітна та українська алюзійність „Прологу“ перетинаються на тематично-структурному рівні, на якому змалювання позбавленого державности народу, приниженого сусідами, переходить у пророче видіння про сформовану і сильну націю на об'єднаній землі. Кожен перекладач вловив це складне нашарування смислів, проте відтворив його з позицій власної інтерпретаторської стратегії.

„Пролог“ відкривається звертанням до народу, у якому відокремлені означення наголошують ідею надмірного страждання:

*Народе мій, замучений, **розбитий***[5] // *My people tortured, **overpowered*** (Пер. В. Семенини, 1938)[6] // *My people, tortur ed utterly and **shattered*** (Пер. В. Річ, 1957; 1973)[7] [8] // *My nation, torment worn, of **spirit wasted*** (Пер. О. Прокопів, 1975)[9] // *My people so tortured and **scattered*** (Пер. М. Скрипник, 1986)[10] // *O People mine, **divided**, deathly tired* (Пер. А. Гнідя, 1987)[11] // *My people tormented and **broken*** (Пер. М. Найдана, 1990-ті)[12] //

---

* Львівський національний університет ім. Івана Франка готує окреме двомовне видання цього перекладу й оригіналу.

[4] Франко І. Мойсей. До 150-річчя від дня народження Івана Франка та 100-річчя від часу написання поеми „Мойсей“ / Franko I. Moses. In celebration of the 150-th anniversary of the birth of Ivan Franko and the centenary of his poem „Moses“ / Transl. and afterword by V. Rich. Прим. Б. Тихолоза [готується до друку].

[5] Франко І.— Т. 5.— С. 212.

[6] Тут і далі переклад В. Семенини цитуємо за: Franko I. Moses / Transl. by V. Semenyna. With a biographical sketch of Ivan Franko by S. Shumenko.— New York, 1938.— P. 6. Надалі зазначаємо лише сторінку.

[7] Franko I. Moses (Prologue) / Transl. by V. Rich // The Ukrainian Review.— 1957.— Vol. IV.— N 1.— P. 7.

[8] Franko I. Moses and Other Poems / Transl. by V. Rich (Moses) and P. Cundy (other poems).— New York, 1973.— P. 26.

[9] Тут і далі переклад О. Прокопів цитуємо за: Franko I. Moses (Prologue) / Transl. by O. Prokopiv // The Ukrainian Review.— 1975.— N 2.— P. 69—70. Надалі зазначаємо лише сторінку.

[10] Тут і далі переклад М. Скрипник цитуємо за: Franko I. Prologue / Transl. by M. Skrypnyk // The Ukrainian Canadian.— 1986.— July—August.— P. 40—41. Надалі зазначаємо лише сторінку.

[11] Тут і далі переклад А. Гнідя цитуємо за: Franko I. Moses and Other Poems / Transl. by A. Hnidji.— New York; Atlanta (Louisiana); Chicago, 1987.— P. 38. Надалі зазначаємо лише сторінку.

[12] Тут і далі переклад М. Найдана цитуємо за: Franko I. Moses (Prologue) / Transl. by M. Naydan // A Hundred Years of Youth: A Bilingual Anthology of the 20th century Ukrainian Poetry / Сто років юності. Антологія української поезії XX ст. в англомовних перекладах / Упоряд. О. Лучук і М. Найдан.— Львів, 2000.— P. 77. Надалі зазначаємо лише сторінку.

My people, martyrized and ***devastated*** (Пер. Б. Мельника, 2002)[13] // *My people, tortured,* ***broken by ill-usage*** (Пер. В. Річ, 2006, 2007)[14].

Кожен із перекладачів вербалізує різні семантичні компоненти, виведені із структури словникових і контекстуальних значень лексеми *„розбитий“*. М. Скрипник першою актуалізує її біблійну алюзійність — *розсіювання / scattering* Ізраїлю як аналогія до розколу українського народу; пор. ***Єзекиїл 12, 15:*** *І пізнають вони, що Я — Господь, коли* ***розвію*** *їх поміж народами та розпорошу їх по країнах!*[15]; *And they shall know that I am the LORD, when I shall* ***scatter*** *them among the nations, and disperse them in the countries*[16]. А. Гнідь нейтралізує біблійні імплікації, вибираючи нейтральну лексему *„divided / розділений“*. Перший варіант В. Річ *„shattered / розкиданий“* уміщує як старозавітне посилання (лише у Книзі Єремії слово *„shattered“* трапляється десять разів), так і мотиваційний компонент *„розбитий“*. У своєму останньому варіанті перекладачка дотримується описового методу *„broken by ill-usage / зламаний злою волею“*. Цей вираз, як і *„overpowered“* у В. Семенини, відображає історичні обставини національного пригнічення українців. О. Прокопів інтерпретує *„розбитий“* у духовному сенсі як *„of spirit wasted / спустошений духом“*. До того ж О. Прокопів переклала *„народ“* як *„nation“*, а не *„people“*. Це видається недоречним випереджанням подій, оскільки І. Франко звертається до народу, чиє національне самоусвідомлення і державність попереду. М. Найдан і Б. Мельник зводять свій переклад до поверхового буквалістичного рівня — *„broken“* і *„devastated“*.

Біблійна топологія образу паралітика з особливою чіткістю виявляється через множинність перекладацьких версій:

Мов ***паралітик*** *той на роздорожжу, / Людським презирством, ніби струпом вкритий!*[17] // *And like that* ***beggar*** *at the crossroads / With human scorn, as if with scabs, all covered!*[18] // *Like to* ***a cripple*** *at the crossroads lying / Covered by sores that man's contempt has scattered*[19] // *Like* ***a poor cripple*** *at the cross-roads lying / By mankind's contempt, as if with scabs bespattered!*[20] // *The* ***paralytic*** *at the crossroads lying, / With human scorn, as if with scabs, incrusted!*[21] // *Like* ***paralytics*** *standing at a crossroads, / By mankind's scorn, as if with scabs bespattered*[22] // *A* ***cripple*** *sitting at a highway juncture — / With human scorn, as though with sores, bemired*[23] // *Like* ***a cripple*** *at a crossroads / covered like a scab with human*

---

[13] Тут і далі переклад Б. Мельника цитуємо за: Franko I. Moses / Мойсей / Transl. by B. Melnyk.— Toronto, 2002.— P. 5. Надалі зазначаємо лише сторінку.

[14] Тут і далі останній переклад В. Річ і її післямову цитуємо за вже згаданим машинописом: Франко І. Мойсей. До 150-річчя від дня народження Івана Франка та 100-річчя від часу написання поеми „Мойсей“ / Franko I. Moses...

[15] Тут і далі український переклад Біблії цитуємо за: Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту / Пер. І. Огієнка.— К., 2002.

[16] Тут і далі англійський переклад Біблії цитуємо за: The Holy Bible (the King James Version).— London, s. a.

[17] Франко І.— Т. 5.— С. 212.

[18] Пер. В. Семенини.— С. 6.

[19] Franko I. Moses (Prologue).— P. 7.

[20] Franko I. Moses and Other Poems.— P. 26.

[21] Пер. О. Прокопів.— С. 69.

[22] Пер. М. Скрипник.— С. 40.

[23] Пер. А. Гнідя.— С. 38.

scorn![24] // *Like some* ***poor paralytic*** *by the road / You are scorned, as if you were with scabies, ulcerated*[25] // *Like* ***paralytic*** *at the cross-roads, patient / Covered by man's scorn, as with scabs and bruises*[26].

О. Прокопів першою використовує, здавалося б, найпростішу стратегію, обираючи інтернаціональний варіант „*paralytic*". Однак таке рішення, що його пізніше підтримали М. Скрипник і Б. Мельник, далеке від автоматизму й однозначности. Це радше свідомий вибір, принаймні для В. Річ, яка замінила „*cripple / каліка*" на „*paralytic*" у своїй версії 2006 р. Поза сумнівом, перекладачка впізнала алюзію на новозавітну історію про зцілення розслабленого*. Відтворюючи біблійну інтертекстуальність, В. Річ зазвичай звертається до канонічного англомовного перекладу *King James Bible / Біблії короля Якова* (1611). У післямові до нового перекладу „Мойсея" перекладачка визнає: „Враховуючи, що авторизована версія Біблії (Біблія короля Якова) — і досі неперевершений „літературний" англійський переклад, я відчувала, що також можу дозволити собі кілька архаїзмів, якщо вони узгоджуються з ритмом і римою, а також у тих місцях, де їх вимагає сама тема"[27]. На жаль, варіант „*the sick man*", що його подає Біблія короля Якова, видається стилістично невідповідним, а синонім „*cripple*" у двох перших версіях В. Річ, а також у перекладах А. Гнідя і М. Найдана, не має новозавітної топології. Натомість інтернаціоналізм „*paralytic*" трапляється майже в усіх англійських перекладах Євангелія від Матвія, зокрема у новій версії Біблії короля Якова — *New King James Version of the Bible*. У цей новозавітний образ „Прологу", попри контекстуально пейоративну конотацію, імпліцитно закладено передбачення про майбутнє зцілення, тобто національне відродження.

Образ чоловіка, вкритого струпами, символізує одну з найсуворіших Господніх кар. Бог наслав гнійні рани і прищі на єгиптян, коли фараон відмовився відпустити євреїв (Вихід 9, 9—10). „Єгипетські гнояки, ґудзи, лишаї, струпи" — прокляття на тих, хто не слухається Господа, що насамперед стосувалося євреїв, які нарікали на Бога після багаторічних блукань по пустелі (Повторення Закону 28, 26). Усі перекладачі адекватно відтворили біблійну топологію образу, а В. Семенина навіть надінтерпретував її. Його варіант „*beggar / жебрак*" як відповідник до „*паралітика*" видається алюзією на притчу про багатого і Лазаря (Лука 16, 19—31): *Один чоловік був багатий, і одягався в порфіру й віссон, і щоденно розкішно бенкетував. Був і* ***вбогий, на ім'я йому Лазар, що лежав у ворітт його, струпами вкритий***; *There was a certain rich man, which was clothed in purple and fine linen, and fared sumptuously every day: And there was a certain* ***beggar named Lazarus, which was laid at his gate, full of sores.***

Варіант М. Скрипник „*paralytic* ***standing***" — позбавлений логіки. Невиправданою втратою видається нейтралізація символу „*роздоріжжя*" у перекладах А. Гнідя і Б. Мельника, адже при цьому руйнується ідея вагань перед обранням правильного шляху.

---

[24] Пер. М. Найдана.— С. 78.

[25] Пер. Б. Мельника.— С. 5.

[26] Пер. В. Річ.

* Саме так названо паралітика у Біблії церковнослов'янською мовою та в усіх українських перекладах Євангелія від Матвія 9, 1—8.

[27] Післямова В. Річ до власного перекладу.

Ланцюг біблійних топосів „Прологу“ продовжує образ *залізних таблиць*:

Невже тобі на ***таблицях залізних*** */ Записано в сусідів бути гноєм, /* ***Тяглом у поїздах їх бистроїзних***[28] *// Is it inscribed on some* ***gigantic metal tables*** */ For you to be the muck of all your neighbours, /* ***the teams for pulling them all dressed in sables?***[29] *// Ah! Is it true you are condemned for ever / By some* ***iron Decalogue,*** *to be* ***the cattle*** */* ***Dragging the chariot of you foe's endevour?***[30] *// Can it be some* ***iron decalogue*** *for ever / Names you dung 'neith your neighbours' feet,* ***the cattle*** */* ***Drawing the chariot of their swift endeavour?***[31] *// Has it, indeed, been writ on* ***iron tables****? That though shalt ever be thy neighbours' rot? / And for their* ***rapid trains the drawing cables?***[32] *// Or could it be on* ***iron plates*** *engraved / That you're destined to be as dung for neighbours, / As* ***beasts of burden for their speeding trains?***[33] *// Is it indeed engraved on* ***iron tablets*** */ That your fate is to dung your neighbours' acreage, / To be* ***the draught for their speedy chariots?***[34] *// Is it really written on* ***iron tablets*** */ Of your neighbours for you to be a dung?* ***To be draught beasts for their swift procession?***[35] *// Is it your* ***destiny,*** *as all your neighbours claim, / To be for them a dung,* ***a team obedient and tame***[36] *// Can it be some* ***iron decalogue*** *for ever / Deems you dung for your neighbours' fields? Your settled / Fate* ***to draw chariots of their swift endeavour?***[37]

Попри очевидну біблійну маркованість образ *таблиць залізних* не має однозначного тлумачення у перекладах. Кам'яні таблички, так звані Скрижалі Закону, вміщували декалог, тобто десять заповідей, що їх Бог дав євреям у пустелі через Мойсея (Вихід 24, 12). І. Франко вдається до цікавого зсуву, замінюючи *кам'яні таблиці залізними*. Цей акцент на неминучості визначеної наперед долі узгоджується з песимістичним настроєм першої частини твору і частково пояснює гіперонімічний варіант *„destiny / доля“* у перекладі Б. Мельника. Інші перекладачі дібрали образно адекватні, хоч і дещо відмінні на першому смисловому рівні відповідники: *„metal tables, iron decalogue, iron tables, iron tablets“*.

Складність відтворення образу *„тягло у поїздах їх бистроїзних“* пояснюється семантично ускладненим оказіоналізмом, ефектом невиправданого очікування, викликаного реалією технічного проґресу на тлі біблійної інтертекстуальности, та позірно алогічним сполученням: поїзд, у який впряжена тяглова худоба. Рішення О. Прокопів використати прямий еквівалент *„rapid trains / швидкі поїзди“* не знайшло підтримки в інших перекладачів, крім М. Скрипник. Проте, вживаючи *„speedy trains“* у сполученні з виразом *„beasts of burden / тяглова худоба“*, М. Скрипник (зумисне або мимовільно) надає лексемі *„train“* первісного значення „проце-

[28] Франко І.— Т. 5.— С. 212.
[29] Пер. В. Семенини.— С. 6.
[30] Franko I. Moses (Prologue).— P. 7.
[31] Franko I. Moses and Other Poems.— P. 26.
[32] Пер. О. Прокопів.— С. 69.
[33] Пер. М. Скрипник.— С. 40.
[34] Пер. А. Гнідя.— С. 38.
[35] Пер. М. Найдана.— С. 78.
[36] Пер. Б. Мельника.— С. 5.
[37] Пер. В. Річ.

сія, караван". О. Прокопів, єдина серед семи перекладачів, створює логічно пов'язаний технічний образ *„trains — drawing cables"*, що творить цікавий контраст із стилістикою її перекладу, який рясніє біблійними архаїзмами *„thou, thee, shalt"*. Інші перекладачі зміщують сучасний образ до біблійного, використовуючи оказіональні синоніми *„procession"* і *„chariots / колісниця"*. При цьому варіант М. Найдена *„swift procession / швидка процесія"* видається недоречним оксимороном, оскільки процесія передбачає урочистий і поважний похід, який аж ніяк не може бути швидким. Образ *„chariot / колісниці"*, що його використовують В. Річ і А. Гнідь, здається найвдалішим перекладацьким рішенням, який поєднує усі можливі імплікації оригіналу: 1) вміщує смисловий компонент „швидкість"; 2) те, що колісницею, у яку впряжено двоє коней, керують стоячи, створює переконливий образ приниження; 3) творить алюзію на Господню кару єгиптянам за переслідування ізраїльського народу: ***Вихід 14, 24—25:*** *І поскидав колеса з* ***колесницъ*** *його, і вчинив, що йому було важко ходити /* ***Exodus 14, 24—25:*** *And took off their* ***chariot*** *wheels, that they drave them heavily.* В. Семенина продовжує алюзію на притчу про Лазаря і водночас уводить ледь помітний актуальний натяк на російського сусіда: *„dressed in sables / одягнені у соболі"*. Більшість перекладачів посилює конотацію національного приниження, відтворюючи *„тягло"* як *„beasts of burden / тяглові тварини"* (М. Скрипник), *„cattle / худоба"* (В. Річ, 1957, 1973), *„draught beasts / тяглові тварини"* (М. Найдан). Головною зміною у версії 2006 р. перекладу В. Річ стало повернення до Франкового нейтральнішого варіанта: *„to draw / тягнути"*. До такого ж перекладацького рішення вдається А. Гнідь: *„the draught / тягло"*.

Образ *воскресіння* — кульмінація „Прологу", перехід від опису безславного сьогодення до візії славного майбутнього, від песимістичної старозавітної образности до оптимістичної новозавітної. Воскресінню Ісуса Христа передувала його велика пожертва; так само на шляху до відродження Україна проходить через страждання, зневагу від сусідів і жертовну загибель найкращих синів нації. День воскресіння символізує нове народження на противагу смерти, день віри і спасіння, день загальної радости:

Вірю в силу духа / І в день ***воскресний*** *твойого повстання!*[38] *// I still believe in will, its power, / In your uprising day and* ***resurrection!***[39] *// I trust the spirit's power /* ***A resurrection day*** *your soul will move*[40] *// For I trust the mighty spirit / That shall your* ***resurrection day*** *discover!*[41] *// In thy almighty spirit lies my faith / And* ***resurrecting day*** *of insurrection*[42] *// I have faith in your sprit / And in the* ***resurrection day*** *you'll arise*[43] *// I trust the spirit's power, / The* ***resurrecting day*** *of your uprising*[44] *// I believe in the power of your spirit / And in the* ***resurrection*** *day of your rebellion!*[45] *// ...I believe in spirit's might / And in the* ***day when***

[38] Франко І.— Т. 5.— С. 212.
[39] Пер. В. Семенини.— С. 6.
[40] Franko I. Moses (Prologue).— P. 7.
[41] Franko I. Moses and Other Poems.— P. 26.
[42] Пер. О. Прокопів.— С. 69.
[43] Пер. М. Скрипник.— С. 40.
[44] Пер. А. Гнідя.— С. 38.
[45] Пер. М. Найдана.— С. 78.

you will break your bondage ties![46] *// I believe in the spirit, strong, aspiring, / And in the* ***Easter day*** *of your awaking*[47].

Майже всі перекладачі обрали прямий еквівалент воскресіння — „resurrection" або „resurrection day". О. Прокопів підсилює асоціацію між воскресінням Христа і відродженням України, перекладаючи „сила духа" як „almighty spirit / всемогутній дух", що є однією з іпостасей Бога. Б. Мельник обирає описовий метод перекладу — „the day when you will break your bondage ties / день, коли ти розірвеш свої кайдани", будуючи інтертекстуальний місток із Шевченковим „Заповітом": „кайдани порвіте"[48]. У своєму останньому перекладі В. Річ замінює „resurrection" на „Easter Day / Великдень". Цей варіант зберігає усі смислові компоненти оригіналу і додає нові: великого всенародного свята, весняного відродження природи і людських сердець. Можливо, така заміна частково пов'язана з приємними спогадами самої перекладачки, яка зустріла Великдень 2006 р. в Україні, відзначаючи п'ятдесятиліття своєї перекладацької діяльности. У листі до Г. Косів, дослідниці творчого методу В. Річ, перекладачка сама детально обґрунтувала таку заміну: „resurrection", на відміну від українського „воскресіння", не викликає асоціацій з національним відродженням і навіть має неґативну асоціативну семантику: вираз „resurrection men" у XVII—XVIII ст. стосувався людей, які викопували з могил мертві тіла на замовлення дослідників анатомії людини. Натомість „Easter Day" нагадує про „Easter Rising", Великоднє повстання 1916 р., коли у Дубліні ненадовго проголосили незалежність Ірландії.

Слово — ключовий образ „Прологу", що тричі актуалізується експліцитно як відповідна лексема і тричі — імпліцитно у лексемах *„пісня"* і *„спів"*. Лексема *„слово"* — одна з найчастотніших у П'ятикнижжі, позначаючи як слово Боже, так і слово Мойсеєве. За Старим Заповітом, слово має творчу і рятівну силу: саме словом Бог створив світ, і саме ним Він передає своє рішення про спасіння через декалог та пророків. У Новому Заповіті слово набуло образу Ісуса Христа, уособлюючи Його абсолютне і вічне буття: ***Іван 1, 1—14:*** *Споконвіку було* ***Слово****, а* ***Слово*** *в Бога було, і Бог було* ***Слово*** *[...] І* ***Слово*** *сталося тілом, і перебувало між нами, повне благодаті і правди.*

У „Пролозі" *слово* зберігає свої персоніфіковані священні риси. Йому підкоряються (*„слуха"*), воно має цілющі властивості (*„оздоровлює"*). Це видається логічним продовженням алюзії до *паралітика* — зціленого силою Ісуса Христа, силою Слова. Фізичне оздоровлення розслабленого асоціюється з духовним відродженням українського народу. Надзвичайно важливо зберегти ці нашарування біблійних і актуальних смислів у перекладі.

О, якби ***хвилю*** *вдать, що* ***слова слуха****, / І якби* ***слово*** *вдать, що* ***хвилю ту блаженну*** */* ***Вздоровлює*** *й огнем живущим буха!*[49] *// If one could but create a* ***moment's fraction****, / And then* ***a word*** *which would in such a* ***moment*** */* ***Inflame*** *the people into life and action!*[50] *// Oh! Could I wake a*

[46] Пер. Б. Мельника.— С. 5.

[47] Пер. В. Річ.

[48] Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Упоряд. та авт. комент. В. С. Бородін та ін.; Редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.— К., 1989.— Т. 1.— С. 267.

[49] Франко І.— Т. 5.— С. 212.

[50] Пер. В Семенини.— С. 7.

wave *that hears* ***words' power,*** */ And wake* ***a word,*** *filled with illumination, / To make* ***the blessed wave*** *breathe living fire*[51] *// O could I wake a* ***wave*** *that hears* ***words' quiver,*** */ And start* ***a word*** *whose bright illumination / Will fill that* ***wave*** *with living fire forever!*[52] *// Oh, if one raised a* ***moment*** *for* ***a phrase,*** */ And raised* ***the phrase,*** *which in* ***that moment*** *sacred /* ***Restores to health*** *and fans life-giving flames!*[53] *// Oh, to find* ***the moment, the word of wonder,*** */ To find* ***the word*** *that in* ***that blessed moment*** */* ***Gives strength,*** *and a living fire that thunders!*[54] */ If only* ***one moment*** *could discover / When* ***words*** *were deeds, and words* ***that blessed moment*** */ Would come that* ***heal*** *and belch living-fire!*[55] *// If only I could find a* ***moment*** *that obeys* ***the word,*** */ And make* ***a word*** *that in* ***that blessed moment*** *?* ***Heals*** *and breaks out in a living fire!*[56] *// If one could only hit upon* ***moment right,*** */ In which one could create* ***a word*** */ That* ***heals*** *and spreads around a blissful light!*[57] *// O for* ***a moment*** *that* ***words*** *can inspire, / And for a* ***potent word*** *whose conflagration / Will* ***heal*** *that moment, fill it with living fire!*[58]

О. Прокопів цілковито нейтралізує біблійне смислове нашарування, замінюючи концептуальне „*слово*“ нейтральною лексемою „*phrase*“. М. Скрипник і М. Найдан посилюють алегорію з допомогою означеного артикля: „*the word*“, однак М. Найдан, як і В. Семенина та В. Річ, вилучає мотив зцілення. У варіанті 2006 р. В. Річ уводить цей мотив і акцентує біблійну топологію *слова* означенням „*potent / могутній*“.

Продовженням новозавітного мотиву *воскресіння* є образ спасіння — *путь спасенна*. Цю путь прокладають Словом і піснею, що символізує внутрішню свободу і самовираження українського народу. У „Пролозі“ пісня згадується у різних контекстах (передусім у значенні національного піднесення почуттів та емоцій) і символізує безсмертя українського народу; як і Шевченкове „*Наша дума, наша пісня не вмре, не загине*“[59]. Своє розуміння концепту „*пісня*“ І. Франко найповніше розкриває у статті „Як виникають народні пісні“, що дивовижно перегукується з „Прологом“. Цитуючи А. Міцкевича, що називає пісню „святою скрижаллю, в якій народ зберігає свою звитяжну зброю, пряжу своїх дум і квіти своїх почуттів“, І Франко проголошує, що із скрижалі вона сама стає зброєю, здатною відстояти самостійність народу[60].

Окрилює, *веде на* ***путь спасенну!***[61] *// [...]* ***lend them wings*** */ For action leading them to* ***self-expression!***[62] *// [...] to lead them /* ***Winged*** *with its words, the way towards* ***salvation!***[63] *//* ***Winging*** *them on the way*

[51] Franko I. Moses (Prologue).— P. 7.
[52] Franko I. Moses and Other Poems.— P. 26.
[53] Пер. О. Прокопів.— С. 69.
[54] Пер. М. Скрипник.— С. 40.
[55] Пер. А. Гнідя.— С. 38.
[56] Пер. М. Найдана.— С. 78.
[57] Пер. Б. Мельника.— С. 5.
[58] Пер. В. Річ.
[59] Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів...— Т. 1.— С. 56.
[60] Франко І.— Т. 27.— С. 59.
[61] Там само.— Т. 5.— С. 212.
[62] Пер. В Семенини.— С. 7.
[63] Franko I. Moses (Prologue).— P. 7.

towards ***salvation***[64] *// [...] lends them power /* ***Of flight, to wing*** *the path to their* ***salvation***[65] *// Moving [...] / [...]* ***on wings*** *to the* ***salvation*** *long desired!*[66] *// To give them* ***wings****, to lead toward* ***atonement***[67] *// [...] gives* ***wings*** *and leads to* ***the path of salvation!***[68] *// And lead it in* ***a right direction****, undeterred*[69] *// [...]* ***wing*** *their tattered / Hopes, lead them on the path towards* ***salvation!***[70]

Перекладачі переважно обирають прямий відповідник до оригінального образу *„salvation / спасіння"*. В. Семенина відходить від біблійної топології, спиняючи вибір на варіанті *„self-expression / самовираження"*, мабуть, виводячи його з ключового образу *пісні*. Б. Мельник обирає характерну для нього стратегію нейтралізувати біблійну мотивацію і звужує образ до кліше *„a right direction / правильний шлях"*. (Б. Мельник, єдиний серед перекладачів, вилучає образ крил — *„окрилює"*, що у Старому Заповіті, передусім у Псалтирі, символізує втечу з неволі чи від недолі і спасіння.) Натомість О. Прокопів підсилює біблійний топос крил, актуалізуючи його двічі як *„flight"* і *„wing"*. А. Гнідь тлумачить *„спасіння"* через його теологічний синонім *„atonement / відшкодування, спокута"*, що суттєво зміщує конотації і розриває біблійний топологічний ланцюг.

Над біблійним підґрунтям „Прологу" майстерно надбудовується український вертикальний контекст, алюзія до українського національного (а з 1992 р.— державного) гимну „Ще не вмерла Україна..." (1896 р., текст П. Чубинського, музика о. М. Вербицького), а саме до його рефрену: „Душу й тіло ми положим за нашу свободу, / І покажем, що ми, браття, козацького роду"*. Ця алюзія виводиться не так з авторського наміру, як із сприйняття сучасного читача, адже на час написання „Мойсея" текст П. Чубинського ще не набув свого загальнонаціонального значення.

Тобі офіруючи ***душу й тіло****?*[71] *// [...] the noblest they could offer — / That* ***sacrifice from which there's no returning****?*[72] *// [...] their great oblation /* ***Body and soul*** *[...]?*[73] *// Offering* ***soul and body*** *for you humbly?*[74] *// [...] offered* ***soul and body*** *in their deeds?*[75] *// Their* ***souls and bodies*** *sacrificed?*[76] *// Laying their* ***souls and bodies*** *at your altar?*[77] *// Offering you* ***body and soul?***[78] *// And sacrificed* ***their lives*** *in order to improve*[79] *// Their* ***souls and bodies*** *sacrificing* ***proudly****?* (Пер.

---

[64] Franko I. Moses and Other Poems.— P. 26.
[65] Пер. О. Прокопів.— С. 69.
[66] Пер. М. Скрипник.— С. 40.
[67] Пер. А. Гнідя.— С. 38.
[68] Пер. М. Найдана.— С. 78.
[69] Пер. Б. Мельника.— С. 5.
[70] Пер. В. Річ.
* На цю алюзію вказує Б. Тихолоз у примітках до ще не опублікованого двомовного видання „Мойсея".
[71] Франко І.— Т. 5.— С. 212.
[72] Пер. В. Семенини.— С. 7.
[73] Franko I. Moses (Prologue).— P. 7.
[74] Franko I. Moses and Other Poems.— P. 26.
[75] Пер. О. Прокопів.— С. 69.
[76] Пер. М. Скрипник.— С. 41.
[77] Пер. А. Гнідя.— С. 38.
[78] Пер. М. Найдана.— С. 78.
[79] Пер. Б. Мельника.— С. 5.

В. Річ, 2006) // *Their* **souls and bodies** *sacrificing* **undaunted**? (Пер. В. Річ, 2007).

Перекладачі переважно відтворили образ через покомпонентне калькування, інколи змінюючи порядок компонентів — *„body and soul“* (Пер. В. Річ (1957) та М. Найдана). Проте для англомовного читача цей концептуальний вираз обмежується горизонтальним контекстом, втрачаючи алюзійну силу. З цих міркувань невеликою втратою видається цілковите нівелювання оригінальної образности у перекладах В. Семенини і Б. Мельника. Справді геніально розв'язує цей інтертекстуальний ребус В. Річ. За її свідченням[80], лише нещодавно, вкотре опрацьовуючи текст „Прологу“, вона усвідомила посилання на український гимн. Щоб унаочнити вертикальний контекст для англомовного читача, перекладачка використала метод аналогії, об'єднавши образність українського гимну[*] і відомої британської патріотичної пісні, гимну Англіканської Церкви *„I Vow to Thee, My Country“* / *„Присягаюся тобі, моя країно“* (1918 р., слова С. Спрінг-Райса): *The love that never falters, the love that pays the price, / The love that* **makes undaunted the final sacrifice**[**].

Типовою помилкою деяких перекладачів унаслідок інтерференції стало відтворення біблійно-топологічної лексеми *„офіруючи“* з допомогою часткового еквівалента *„offering“*, позбавленого конотації „жертовність“. В. Річ не лише актуалізує цю конотацію, але й підсилює її через уведення відомої кожному англомовлянину алюзії.

Отже, ключові образи „Прологу“ мають біблійну мотивацію. Перша частина тексту ґрунтується переважно на старозавітних топосах: *залізні таблиці, розсіювання Ізраїлю, пожертва, струпи як Господня кара*. Оптимістичне видіння майбутнього України у другій частині тексту накладається на топоси Нового Заповіту: *Слово як ім'я Ісуса Христа, воскресіння, спасіння*. Старозавітну і новозавітну алюзійність „Прологу“ об'єднує мотив розслабленого: від страждань і ганьби до зцілення. Мегаобраз, що інтеґрує і визначає усі інші компоненти твору,— це образ пророка, який звертається до свого народу.

Перекладачі „Прологу“ (більшість з них українського походження, а британка В. Річ володіє достатньою фоновою інформацією) загалом розпізнали нашарування біблійного і національного смислових рівнів, хоч часто виділяють один з них за рахунок іншого. Проте навіть так званий найкращий читач перекладу обмежить своє сприйняття стереотипними асоціаціями, що їх викликає в англомовлянина актуалізований у цільовому тексті біблійний мотив. Надзвичайно вдалим рішенням видається стратегія зміщення образу за суміжністю мотиву на асоціативному рівні. Цю стратегію застосовують перший перекладач „Мойсея“ В. Семенина і в усіх сенсах найвірніший перекладач поеми В. Річ.

---

[80] Лист до проф. Р. Зорівчак (2007).

[*] Форма множини „souls and bodies“ трапляється і в англомовному перекладі українського гимну І. Слабіцьким (2003).

[**] Особливої популярности пісня зажила завдяки принцесі Діані, яка вважала її улюбленою. Пісня звучала на весіллі принцеси і на її похороні.

Oksana DZERA

MULTIPLICITY OF TRANSLATION STRATEGIES TOWARDS REPRODUCING BIBLICAL INTEXTS OF FRANKO'S „PROLOGUE" TO „MOSES"

The article enlarges on the Biblical vertical context of Franko's *Prologue* as reproduced in multiple translations into English. *Moses* is the greatest meta-image, which was so successfully reinterpreted by I. Franko that Ukrainians tend to see its Biblical prototype through the prism of the famous poem. There is a topical idea standing behind its Old or New Testament allusion, and its national and personal overtones cannot be undervalued. The first Biblical sense layer of the key images of the *Prologue* evoked some associations with the current situation in Ukraine and shaped the second semantic layer — Ukrainian nation with its past, present and future. Translators of the *Prologue* recognized (more or less successfully) both the Biblical basis (a universal one) and Ukrainian associations (culture-bound ones). Still, each translator has his/her own strategy of reproducing the poem. The strategy of Vira Rich is the most interesting to analyse due to a number of facts: her British background, her great poetic gift and, first and foremost, a specific role the *Prologue* played in her life.

Ірина УШТАН

СОЛОВЕЦЬКІ ПЕРЕКЛАДИ МИКОЛИ ЗЕРОВА
(на матеріалі епістолярної спадщини)

Українське відродження, скроплене кров'ю тих, хто його творив, увійшло в історію як Розстріляне Відродження, Червоний Ренесанс, несучи у собі всю драматичність і водночас значущість цієї трагічної сторінки життєпису України.

У 30-ті роки XX ст. українська інтелектуальна еліта потрапила під хвилю масових арештів, зазнала переслідувань і репресій. Корифеї української культури закінчували своє життя на засланні, у тюрмах, місцях пригнічення людської волі та духу. Зі щоденника Остапа Вишні, в'язня північних таборів: „[...] Курбас і Ірчан на Сечеті. Біл.— Балт. канал. Да... Тепер по тайгах й по тундрах можна зустріти знаменитих людей!"[1] (1934)

Гірка доля всього українства не оминула й провідного критика та історика літератури, теоретика перекладу, перекладача і поета Миколу Зерова, якого заарештували 27 квітня 1935 р., а в червні 1936 р. відправили на десятирічний термін до Соловецького табору.

М. Зеров відбував покарання разом з іншими жертвами більшовицького терору, зокрема Лесем Курбасом, Павлом Филиповичем, Василем Мисиком. Зі спогадів В. Мисика, якому поталанило повернутися із засланецького пекла: „І от я бачу Зерова тут, на далекій півночі, в одному з найдавніших місць ув'язнення, де від усіх башт і мурів тяжко смердить століттям темряви й сваволі... Зеров і Филипович тільки що прибули з материка, здається, з Ведмежої Гори. В ті роки режим у таборах і тюрмах весь час переглядався й підсилювався — мабуть, вирішили підсилити його і для двох київських вчених, і перемістили їх, разом з багатьма іншими репресованими, на Соловецькі острови"[2].

М. Зеров не втрачав своєї життєрадісности навіть на засланні. Ознайомившись з умовами табірного життя, він поділився враженнями зі своїми побратимами: „Прекрасно! Бібліотека, читальня, капітальні будинки! От би поселитись у келії, обкластися книжками — гори б літературні можна перевернути! Правда ж, Павле Петровичу?"[3] Однак П. Филипович не промовив жодного слова. Товариші й не знали, що жити йому залишилося лічені дні.

---

[1] Остап Вишня. „Я сміявся і плакав з любові" // Любов славетних письменників у листах і в житті / Упоряд. В. Кирилюк.— К., 2008.— С. 127.

[2] Мисик В. Сторінка пам'яті // Літературна Україна.— 1987.— 13 серп.

[3] Там само.

Соловецькі будні якнайповніше відображає епістолярій М. Зерова. До нашого часу дійшов 31 лист Миколи Костьовича до дружини, Софії Федорівни. Останній датується 19 вересня 1937 р. У листі до М. Гаспарова (18 листопада 1982 р.) Г. Кочур повідомляв, що дружина М. Зерова передала йому листи чоловіка із заслання[4]. З допомогою цієї хроніки доби вдалося відтворити чимало фактів із його життя, з'ясувати, над чим він працював, які переклади збереглися, а які зникли безслідно. Листи заповнили чимало білих плям, адже „на них запеклась кров подій, це саме минуле, яким воно було, зафіксоване і нетлінне" (Герцен)[5].

У таборі М. Зеров не полишав своєї праці над перекладом Вергілієвої „Енеїди", третину якої він переклав на волі. В. Мисик пригадував, що Микола Костьович часто заходив до нього після роботи з новими сторінками поеми і „читав їх своїм співучим голосом, вивіряючи на слух їх українське звучання"[6]. Однак це тривало недовго: „Влітку 1937-го почалось нове „підсилення режиму". Багатьох в'язнів перемістили з табору до новозбудованої тюрми, а перед тим зробили генеральний трус, повідбирали всі книги й папери, закрили читальню й бібліотеку, після трусу мені вже не довелося бачитися з Миколою Костянтиновичем"[7]. Як з'ясувала Р. Скалій, 9 жовтня 1937 р. М. Зерова разом з іншими діячами української культури розстріляли за вироком трійки УНКВС Ленінградської області[8].

Микола Зеров таки закінчив переклад „Енеїди". Свідченням цього є епістолярна спадщина митця. У листі від 21 травня 1937 р. М. Зеров просить дружину надіслати йому зошити, щоб переписати переклад „Енеїди", який саме добігав кінця, а також курс римської літератури, над яким він завершував свою роботу[9]. Однак не вдалося повернути з небуття перекладені частини твору, який би знаменував новий виток у розвитку української перекладної літератури, долаючи відстань майже півтора сторіччя від часу появи „Енеїди" І. Котляревського (1798). Відомо, що до арешту М. Зеров закінчив 1, 6, 7, 8 пісні. Половину 9-ї він перекладав, перебуваючи під слідством, а решту — в ув'язненні. Зокрема з ленінградської в'язниці, куди М. Зерова перевели перед тим, як відправити на Соловки, він писав дружині: „...мой перевод „Энеиды" со мной, но работать я не могу. Шумно и ни одного уютного уголка"[10] (травень 1936 р.). Зі слів товаришів, які відбували покарання з М. Зеровим, він закінчив переклад і навіть подав рукопис „Енеїди" разом із незакінченим перекладом „Пісні про Гайявату" в музей Соловецького табору[11].

---

[4] Кочур Г. [Лист до М. Гаспарова] // Григорій Кочур. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / Упоряд. А. Кочур, М. Кочур; передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак.— К., 2008.— Т. 1.— С. 354. Далі, покликаючись на це видання, вказуємо автора, назву статті та номер сторінки.

[5] Цит. за: Коцюбинська М. „Зафіксоване й нетлінне". Роздуми про епістолярну творчість.— К., 2001.— С. 5.

[6] Мисик В. Сторінка пам'яті.

[7] Там само.

[8] Кочур Г. „Гроно п'ятірне" витримки соловецької: 26 квітня минуло 100 років з дня народження Миколи Зерова.— С. 390.

[9] Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима; післям. М. Москаленка.— К., 2002.— С. 1177.

[10] Там само.— С. 1121. Листи до дружини М. Зеров писав російською. Задля збереження стилістики автора цитати з листів подаємо мовою оригіналу.

[11] Кочур Г. Несколько слов об авторе статьи „Брюсов — переводчик латинских поэтов".— С. 334.

Значну частину матеріалів, а також перекладів конфіскували органи НКВС. Це стало найбільшою перешкодою для звершення багатьох намірів. „Пиши о [...] рукописях, которые тебе в НКВД выдали, получила ли ты „Бориса Годунова"? Переводы из латинских поэтов (Клавдиан, Авзоний, „De arte poetica" Горация), сделанные мною для русской книги, которую я сдавал в „Academia"? У тебя ли „Энеида" в украинском переводе, 1, 6, 7 и 8 песни? Возвратили ли тебе 9-ю песню, доведенную до половины и не сшитую? На месте ли немецкая „Энеида" Блюмауэра? Текст гетевской „Ифигении" с переводом К. Р.? Русская „Энеида" Бойчевского? Все это нужно будет мне, чтобы закончить перевод, написать комментарий и вступительные статьи и сейчас же приняться за новую работу — над немцами и англичанами — поэтами и драматургами" (з листа до дружини, 17 липня 1936 р.)[12]. В іншому листі читаємо: „Когда узнаю от тебя, что „Бориса Годунова" тебе возвратили и „Энеиду" отдали полностью, начну работать с удвоенной и даже утроенной энергией" (1 серпня 1936 р.)[13]. У листах за вересень—жовтень 1936 р. М. Зеров не перестає цікавитися долею рукописів. Як бачимо, не тільки митців ув'язнювали, а й їхню працю. Хороша звістка надійшла лише 4 листопада 1936 р.: повернули „Бориса Годунова". Відомо, що існувало дві версії цього перекладу. За місяць до арешту М. Зеров написав у листі до В. Чапленка, що „Борис Годунов" „зроблений начорно і ще остаточно не перебілений" (18 березня 1935 р.)[14]. І тільки 1937 р. переклад вдалося опублікувати під прізвищем Б. Петрушевського. Взагалі лірику і прозу О. Пушкіна М. Зеров почав перекладати ще 1927 р. і цікавився творчістю цього поета до останніх днів свого життя. Згадки про це містяться чи не у кожному листі перекладача. Що ж стосується перекладених пісень „Енеїди" (1, 6, 7, 8, 9), то вони так і залишилися у стінах НКВС[15]. „Никакого для них интереса они не представляют, никому они не нужны, кроме меня и будущего читателя их, понимающего в литературе и стилистике [...] Был там и полный латинский текст „Мозеллы" Авзония (которую никто не переводил по-русски), переводы из Клавдиана, которого тоже русский читатель не знает [...] Вообще материала было много,— начала и заготовки на целый ряд сборников и книжек, небесполезных и для украинской, и русской литературы" (20 грудня 1936 р.)[16].

Перекладній літературі М. Зеров надавав особливого значення: „Нема потреби говорити, якою мірою ця перекладна література корисна та якою мірою може вона прислужитися до винайдення нових способів поетичного вислову. Річ зрозуміла: нові теми, нові завдання, тисяча стимулів до мобілізації всіх стилістичних та лексичних ресурсів нашої мови"[17]. У цих словах неабиякий смисл, адже перекладати римських поетів, „Енеїду" Вергілія, сонети Ередіа та Ронсара українською мовою — означало розкривати її багатющі можливості, піднімати ті пласти, які формувалися впродовж століть. Без сумніву, переклад — цінне джерело збага-

[12] Зеров М. Українське письменство.— С. 1130.
[13] Там само.— С. 1131.
[14] Там само.— С. 1111.
[15] Там само.— С. 1144.
[16] Там само.— С. 1153.
[17] Зеров М. У справі віршованого перекладу // Всесвіт.— 1988.— № 8.— С. 129.

чення національної літератури, адже, згідно з теорією полісистеми, література розвивається у взаємозв'язку з іншими літературами. На думку М. Зерова, наша література, крім переоцінки літературного надбання та вишколу молодих письменників, потребувала передусім засвоєння величного досвіду всесвітнього письменства, тобто хорошої літературної освіти письменника і „впертої систематичної роботи коло перекладів“[18]. „Ми повинні широко і ґрунтовно зазнайомитися з культурним набутком інших народів, з усім, що може поширити і запліднити наш власний досвід“[19].

Переклади творів римських поетів становили основу великої праці М. Зерова, якій він присвятив усе життя. У своєму есеї „Євразійський ренесанс і пошехонські сосни“ він писав: „[...] освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо їх знати, щоб не залишитися назавжди провінціялами. І на звернене до молоді „Камо грядеши“ Хвильового відповідаємо: „Ad fontes!“ Тобто, йдімо до перших джерел, доходьмо до кореня“[20]. Г. Кочур у своїй розвідці „Майстри перекладу“ зазначав, що переклади творів римлян, а також і французьких парнасців були, на думку М. Зерова, важливі тим, що прищеплювали українській поезії навички строгої класичної форми, традиції посиленої роботи над словом, над віршовою технікою[21]. І далі автор статті писав: „[...] з бігом часу він [М. Зеров] досягав щоразу більшої точності у відтворенні всіх особливостей оригіналу, в тому числі й ритмічних. Але природністю мови він не поступався ніколи. Переклади Зерова з римських поетів — це гордість українського перекладацького мистецтва, школа й дороговказ для тих, хто пізніше брався привласнювати античних авторів українській літературі“[22]. За словами Г. Кочура, переклади М. Зерова створили цілу епоху в історії українського перекладного мистецтва[23], а українська школа художнього перекладу зобов'язана своїм існуванням передусім йому[24]. Однак, як це часто трапляється, праця Миколи Зерова не була належно поцінована за його життя. Передусім гостро поставала проблема друку: „Велика антологія, де даний Лукрецій, Катулл, Верґілій і pseudovergiliana, Горацій, Тібулл (і pseudotibulliana), Проперцій, Овідій, Персій, Лукан (уривки з „Фарсалії“), Стацій (чудовий вірш про безсоння із його „Silvae“), Марціал, Ювенал (III і IV сатири), поети антології, Клавдіан, Авзоній, Рутилій Намаціан — всього до 100 поезій — так само лежить без найменших перспектив на майбутнє видання“ (з листа до В. Чапленка, квітень 1935 р.)[25]. Така дійсність аж ніяк не сприяла творчому процесові, хоча завдяки незламній волі наших перекладачів українською мовою починали говорити навіть найвіддаленіші чи то у просторі, чи у часі автори світового письменства: „[...] робити все те „мишам на снідання“ нема охо-

---

[18] Розстріляне відродження: Антологія 1917—1933: Поезія — проза — драма — есей / Упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка.— К., 2004.— С. 845.
[19] Там само.— С. 844.
[20] Там само.— С. 844—845.
[21] Кочур Г. Майстри перекладу...— С. 111.
[22] Там само.
[23] Кочур Г. Микола Зеров (До 75-річчя з дня народження).— С. 325.
[24] Кочур Г. „Но вспомнишь ли у новых берегов...“.— С. 385.
[25] Зеров М. Українське письменство.— С. 1116.

ти [...] Язик розвивається. Коли захтять мої переклади видавати, можливо, вони уже будуть старі і кумедні, як для нас переклади Кулішеві або Старицького"[26]. Та все ж переклади М. Зерова, які, за словами Г. Кочура, були „явищем великої культурної ваги", „новим етапом у розвиткові українського перекладного мистецтва"[27], витримали випробування часу.

Ще до арешту М. Зеров був вимушений переїхати до Москви. Там він почав перекладати твори римських поетів російською мовою для видавництва „Academia". Його переклади відзначилися неабияким успіхом, хоча й з'явилися друком (анонімно) тільки 1939 р. у книжці „Хрестоматия по античной литературе. Римская литература" (за ред. С. Кондратьєва)[28].

У статті „У справі віршованого перекладу" М. Зеров ділиться своїми спостереженнями щодо занепаду ліричної поезії в українській літературі, називаючи це „спадом ліризму"[29]. Таке явище було пов'язане з помітним відходом від лірики до прози. Збірки поезій якщо й виходили, то не завжди відзначалися „культурою вірша". Автор розвідки натомість виокремлює здобутки на перекладацькій ниві: „При цій одноманітній сірості, при цій невеселій пересічності кожної книжки оригінальних віршів дуже приємно нотувати зростання (і кількістю, і якістю) великих перекладних робіт"[30]. Ішлося, зокрема, про переклади поезій Вергарна, які здійснив М. Терещенко, німецьких балад, що їх переклав Д. Загул, „Пана Тадеуша" Міцкевича у перекладі М. Рильського, вибрані поезії Пушкіна за редакцією П. Филиповича, „Антологію американської поезії" І. Кулика та ін.

Досить часто, коли хибувала оригінальна література, на світ з'являлися переклади вершинних творів світової культури, які ставали здобутками української літератури. За словами ізраїльського вченого І. Івена-Зохара, переклад посідає центральне місце у літературній полісистемі й, таким чином, формує її, якщо за перекладацьку справу береться письменницька еліта, так званий аванґард. Він уважав, що нації, у яких не було цієї категорії людей,— приречені на занепад[31]. В Україні ж переклад завжди посідав чільне місце. Влучно зауважив в одному зі своїх листів А. Кримський: майже кожен український письменник був водночас і перекладачем (1897)[32]. Р. Зорівчак зазначає, що „переважна більшість українських письменників минулого подвижницьки ставилися до перекладацтва"[33].

У роки сталінської диктатури видавати переклади українською мовою ставало дедалі важче. Мабуть, владна верхівка вбачала у них неабиякої сили ідеологічну зброю. Що, власне, спонукало М. Зерова братися за перекладацьке ремесло, перебуваючи на засланні? Чи ж не свідомий по-

---

[26] Зеров М. Українське письменство.— С. 1116.
[27] Кочур Г. Учений, перекладач, поет.— С. 319.
[28] Кочур Г. Про Миколу Зерова.— С. 396.
[29] Зеров М. У справі віршованого перекладу.— С. 128.
[30] Там само.
[31] Even-Zohar I. Polysystem Studies.— http: www.tau.ac.il./~itamarez/works/books/ez—pss1990—toc.pdf.— 262 p.
[32] Епістолярна спадщина Агатангела Кримського (1890—1941): У 2 т.— К., 2005.— Т. 1: (1890—1917).— С. 250.
[33] Зорівчак Р., Савчин В. На сторожі отчого слова // Микола Лукаш. Бібліографічний покажчик.— Львів, 2003.— С. 8.

рив розширити культурні кордони нашої нації, яка сторіччями розвивалася у замкненому просторі? Влада ці кордони щораз більше ущільнювала, аби таким чином витіснити національний дух народу. Зокрема, М. Стріха розглядає тогочасний переклад як єдину шпарину творчої праці для тих, кому з політичних причин ориґінальну творчість було вже заборонено[34]. Ось що з цього приводу пише сам М. Зеров у листі до дружини: „На полгода мне хватит „Энеиды", затем буду приводить в порядок римских поэтов, если тебе выдадут мои рабочие тетради в Киеве. Кончатся поэты, засяду за перевод Шекспира, докончу „Балладину" Словацкого — сяду за немецкий язык [...], за „Ифигению" Гете. *Для чего буду все это делать, право, не знаю. Вероятно, просто для того, чтоб не утратить сознания связи с прошлыми интересами, с прошлыми занятиями, сознания единства личности*" (12 травня 1936 р.)[35] (курсив наш.— *І. У.*). А. Кримський називав таку жагу до перекладання „бессознательным побуждением" (із листа до Ф. Корша, 5 жовтня 1897 р.)[36].

І справді, бажання М. Зерова перекладати було своєрідним внутрішнім поривом. В умовах цілковитої ізоляції переклад ставав для нього єдиним зв'язком зі світом, з іншими культурами, ковтком свободи. Праця — це все, що йому залишалося, щоб не втратити себе. „Нового у меня нет ничего, кроме прочитанных книг и переводной работы" (2 квітня 1937 р.)[37]. „Довольствуюсь я весьма немногим, а живу в работе, в мыслях и книге" (19 вересня 1937 р.)[38]. Зазнавши непоправної втрати сина, що ще більше загострило трагедію власного життя, Микола Зеров писав до дружини: „*Котика* (так Зерови називали свого сина Костю.— *І. У.*) нет, у меня только и осталось, что ты да моя работа, литературоведческая и переводная..." (21 травня 1937 р.)[39]. А працював він багато: „...за бумагу я буду тебе чрезвычайно благодарен, и за всякую — за папиросную, за писчую — ты как-то прислала мне чудесных две тетради („для нотаток"). Они уже исписаны до последнего листочка" (21 жовтня 1936 р.)[40]. Щоденна праця М. Зерова забирала щонайменше три години: читав зранку, писав увечері[41]. Перекладаючи „Пісню про Гайявату" Лонґфелло, він загорівся бажанням видати цілий том балад та історичних віршів: „Пока сделано всего 300 строк, но ты знаешь, может быть, мою манеру задумывать en grand и делать понемногу, но упорно. Это называется „большая кораблестроительная программа". К 1937 году у меня должна была быть готова книга исследований по украинской литературе, к 1938 — „Энеида" и „Последние римляне" (для Academia), к 1939 — третий выпуск „Новой украинской литературы". Теперь все это пошло в долгий ящик, но компенсировать неосуществимое чем-то нужно: вот я и ношусь с планами: перечитываю, что можно, по поэтике и истории русской литературы, читаю по-английски [...] собираюсь продолжить свое знание латинского языка

---

[34] Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням.— К., 2006.— С. 153.
[35] Зеров М. Українське письменство.— С. 1122.
[36] Епістолярна спадщина Агатангела Кримського...— С. 253.
[37] Зеров М. Українське письменство.— С. 1169.
[38] Там само.— С. 1179.
[39] Там само.— С. 1177.
[40] Там само.— С. 1143.
[41] Там само.— С. 1145.

изучением итальянского и испанского, мечтаю засесть за „Зимнюю сказку“ Шекспира...“ (з листа до дружини, 20 грудня 1936 р.)[42].

Ще будучи на волі, М. Зеров хотів укласти „Антологію світового сонета“: „Маю добрий намір зробити антологію класиків сонета — дати дещо з Vita nova Данте, кілька речей Петрарки, можливо, Тассо. Із французів у мене вже є десять речей Ронсара і дю Белле, вісім сонетів Ередія — треба ще Банвіля, Ж. Делорма (Сент-Бева). Із німців думаю перекласти дещо з „Опанцерованих сонетів“ Ріккерта і з „Венеціанського циклу“ фон Платтена. Потім підуть англійці — Сідней, Спенсер, Шекспір, Вордсворт, Баррет-Броунінґ, Суїнберн,— росіяни, поляки — всього має бути до 30 авторів і близько 120 речей. Дещо з того вже зроблено (Міцкевич, наприклад)...“ (з листа до В. Чапленка, 15 листопада 1934 р.)[43]. Загалом з польської літератури М. Зеров переклав два кримські сонети Міцкевича („Могила Потоцької“ і „Чатирдаг“) та „Ave, vita!“ Міріама[44]. „Взагалі ж маю програму-maximum і, аби тільки хто взявся мене годувати, працював би над нею, не одриваючись од стола. Там і хрестоматія класиків сонета, уже розпочата, і „Зимова Казка“ Шекспіра, і „Іфігенія“ Ґете... Але кому це тепер потрібне? Крім мене самого та ще двох—трьох десятків приятелів, розкиданих острівцями „по лицу земли русской“?“ (18 березня 1935 р.)[45].

Єдиними перекладами М. Зерова з англійської, які збереглися до нашого часу, є „Поразка Сеннахеріба“ Байрона та чотири рядки балади Лонґфелло „Вальтер фон дер Фогельвайд“, надіслані у листі до дружини (11 травня 1937 р.)[46]. Загалом плани, які митець плекав на засланні, вражають своєю широчінню. Крім авторів до перекладного сонетарію, Микола Зеров хотів перекласти „Зимову казку“, „Бурю“, „Юлія Цезаря“, „Сон літньої ночі“ Шекспіра; з німецької літератури — Шіллерову „Мессінську наречену“, з греків — Гомера. З „Пісні про Гайявату“ вдалося перекласти „Люльку Миру“ та „Друзів Гайявати“. Однак навіть ці частини не збереглися. Зокрема, про ці переклади М. Зеров писав до дружини: „Кроме „Трубки мира“, перевел еще один эпизод „Друзья Гайаваты“. Сравнивал свою работу с переводом Бунина: он очень хорош — очень точно передает словесный материал лонгфелловской поэмы: все образы, все эпитеты, чуть ли не каждое слово оригинала переданы. Тут у меня явный проигрыш. Но синтаксические особенности „Гайаваты“ у Бунина сглажены: иногда нет характерных повторений текста, имитирующих финскую „Калевалу“ — в этом отношении я постараюсь взять реванш“ (2 грудня 1936 р.)[47]. Своє розуміння точности перекладу М. Зеров виклав у листі до Р. Олексієва: „Поняття точності у віршовому перекладі зводити на дослівність, на вербальне пересаджування рядка по рядкові може тільки людина без розуміння і тями. Думаю, що перекласти вірші точно — це значить

[42] Зеров М. Українське письменство.— С. 1145.
[43] Там само.— С. 1107.
[44] Кочур Г. Микола Зеров і польська література.— С. 328.
[45] Зеров М. Українське письменство.— С. 1111.
[46] Лучук О. Переклади Миколи Зерова з англійської // Слово і час.— 1990.— № 10.— С. 89—91.
[47] Зеров М. Українське письменство.— С. 1148.

ствердити примат мелодики оригіналу (ритм + синтаксис) над його вербальністю. Так думав І. Анненський, так думають усі хороші, тобто сміливі перекладачі. Як мовив хтось: секрет хорошого перекладу — додержана міра у суб'єктивному тлумаченні естетичного стрижня першотвору" (грудень 1931 р.)[48].

Гнобителі мали на меті позбавити Україну духовних провідників. Однак неможливо ув'язнити те, що глибоко всередині. Українська інтеліґенція працювала не покладаючи рук навіть на засланні, у тюрмах і казематах, збагачуючи духовну скарбницю свого народу світовими надбаннями. Правляча ідеологія всіляко забороняла український переклад, щоб наголосити на меншовартості української мови. Насправді ж влада усвідомлювала, який вплив він може здійснити на зміцнення нації. Усі її намагання відсунути його на периферію, висилаючи українських митців далеко за межі Батьківщини, закінчувалися невдачами, тому що українське слово жило навіть за ґратами.

Отож справедливо буде вважати український художній переклад загалом і невольничий переклад як окремий вектор розвитку української перекладної літератури зокрема одним із рушіїв української культури, націєтворчим чинником, адже свій вибір ув'язнені перекладачі спиняли на тих творах, які б зримо сприяли духовному зросту українського народу. Наш обов'язок — належно оцінити працю тих людей, „хто в многості вже стільки років // Між тундрами з питанням болісним // Невільничим ступає кроком" (Г. Кочур „Я тих повинен бути голосом...")[49].

Реабілітували Миколу Зерова 1958 р., а 1966 р. вийшла збірка його поезій „Вибране". Наприкінці 1980-х років з ініціативи Г. Кочура праці М. Зерова почали готувати до друку. Найповніше двотомне видання побачило світ 1990 р., а 2003 р. з'явився збірник його літературознавчих статей „Українське письменство". Саме Г. Кочур невтомно повертав із забуття свого наставника М. Зерова, започатковуючи українську зеровіану. Про їхні творчі зв'язки дізнаємося з розвідки Р. Зорівчак „Зеровіана майстра", присвяченої сторіччю від народження Г. Кочура[50].

За словами Г. Кочура, „творчість Зерова нагадує розкішний, але недобудований дім"[51]. Багато зроблено, ще більше заплановано, та не судилося. Микола Зеров заклав міцний фундамент, на якому вибудовували свою творчість його наступники. Спадщина Миколи Зерова, теоретична, перекладна, ориґінальна, а також епістолярна, потребує належного переосмислення та впровадження у науковий обіг.

---

[48] Зеров М. Українське письменство.— С. 1068.

[49] Очима серця: Ув'язнена лірика / Упоряд. В. І. Боровий; худож. оформ. В. Є. Бондар.— Харків, 1992.— С. 155—157.

[50] Зорівчак Р. П. Зеровіана майстра (До сторіччя від дня народження Григорія Кочура) // Літературна Україна.— 2008.— 11 груд.

[51] Кочур Г. Шлях Миколи Зерова до поезії.— С. 359.

Iryna USHTAN

MYKOLA ZEROV'S TRANSLATIONS DONE ON THE SOLOVETSKY ISLANDS
(as based on the epistolary heritage)

The Ukrainian literary process of the years after the October revolution was marked by a specific dramatic character and complexity. A majority of leading Ukrainian writers representing the wave of Ukrainian revival perished in repressions of the 1930s. In April 1935, M. Zerov, a prominent Ukrainian literary historian, translation studies theorist, poet and translator, was arrested by the NKVD and sentenced to a 10-year-long imprisonment on the Solovets Islands. Despite harsh and inhuman conditions, he always followed the development of Ukrainian literature, in particular of translated literature. Both at home and later in prison, M. Zerov did not cease working on his translation of Virgil's „Aeneid". This work became a great heroic deed, since it summed up the achievements of Ukrainian literature of the previous 150 years — between „two literary revolutions", marked by Ivan Kotliarevs'kyi's travesty of Virgil's „Aeneid" and its faithful translation by Mykola Zerov. However, this masterpiece as well as some other translations were confiscated by the NKVD. Mykola Zerov's letters from exile are one of the best sources of information on that dark page of our history.

Роксолана ЗОРІВЧАК

КОЧУРОЗНАВСТВО ПОЧАТКУ XXI ВІКУ
(До сторіччя від народження Майстра — дійсного члена НТШ)

Я не умру: єства мого частина
Переживе мене, і від людських сердець
Прийматиму хвалу...

Горацій „Пам'ятник" (пер. М. Зеров)

Григорій Кочур — один із найяскравіших талантів сучасного українського письменства, творець найвищої історичної проби, неймовірної загальної і філологічної культури, майстер з унікальним естетичним відчуттям, із сакральним сприйняттям рідної мови та історичної пам'яти як оберегів народу — зробив такий велегранний внесок у світову культуру, що його доробок заслужив на окрему галузь філологічних пошуків — кочурознавство. Цей термін поступово входить у наше культурологічне буття, так би мовити, набуває прав наукового громадянства. Доробок Г. Кочура як перекладача, автора оригінальних поезій, перекладознавця, культуролога дає на це вагомі підстави.

Досить коротко Г. Кочур був дійсним членом НТШ. Його обрано у березні 1993 р., і в серпні того ж року, під час Другого конґресу Міжнародної асоціації україністів, нагороджено медаллю імені М. Грушевського, яку з нагоди 125-річчя від народження М. Грушевського Наукова рада НТШ у Львові заснувала 2 липня 1991 р. 15 грудня 1994 р. Григорій Порфирович відійшов у вічність. Саме для вступу до Наукового товариства імені Шевченка, згідно з традиціями цієї наукової організації, написав Г. Кочур власноручно свій життєпис, що його часто цитують тепер численні автори. Наприкінці свого життя Г. Кочур працював над розлогою студією про М. Зерова для „Записок НТШ". Статтю не поталанило завершити. Одначе в „Записках" є чимало статей, присвячених творчості Григорія Кочура, зокрема Г. Пехник „Григорій Кочур: переклад і його теоретичне підґрунтя"[1], Р. Зорівчак „Внесок Григорія Кочура до історії українського художнього перекладу"[2]. Багата фактажем, осмисленням фактів та водночас дуже емоційна стаття Л. Світличної „Учень Григорія Кочу-

---

[1] Пехник Г. Григорій Кочур: переклад і його теоретичне підґрунтя // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Філологічної секції.— Львів, 2003.— Т. CCXLVI.— С. 443—458.

[2] Зорівчак Р. Внесок Григорія Кочура до історії українського художнього перекладу: До 95-річчя від дня народження // Там само.— С. 554—567.

ра — Іван Світличний“[3]. З неї допитливий читач не лише довідається чимало про творчу співпрацю двох перекладачів, а й відчує атмосферу, в якій вони працювали.

Г. Кочур увійшов в українську культуру найперше як перекладач і мислитель. Літературу він сприймав як головну духовну опору в боротьбі нації за самозбереження. Майстер вимріював відбудову світової літератури на рідному ґрунті і, як М. Драгоманов, І. Франко, М. Рильський та М. Зеров, уважав саме цю споруду одним із засобів здобути інтелектуальну волю для своєї нації. Побудові цієї споруди присвятив себе повністю. Він подарував українській перекладній літературі „здоровий корм духовий“ (І. Франко). Як звичайний читач, я люблю, взявши томик Кочурових „Відлунь“, розгорнути його навмання, де розгорнеться, почати читати нехай із середини книжки чи навіть вірша — все ж воно читане багато разів. І відразу поринаю в стихію художнього слова, і ця естетична насолода — високе почуття. Можна подякувати Долі, що подарувала нам такий скарб!

Відчувається, що перекладач дуже уважний до особливостей мови оригіналу. Але... десь засвітиться якесь окреме слово — *деркачиха, покоси й живоплоти, учта, верховини, хутір, обриваються пута* (згадаймо І. Франка), *вітер пестить збіжжя на безкраїм полі, буревій свободи край шляху, край битого* — і захоплює могутня рідномовна стихія.

Очевидно, це не означає, що переклади Г. Кочура — абсолютний еталон і удосконалення цих шедеврів — неможливе. Має певну слушність, приміром, О. Зуєвський, який стверджує, що Г. Кочур значно поміняв у своєму перекладі тональність вірша символіста П. Валері „La fileuse“ („Пряля“)[4].

На жаль, того, що перекладна література — невід'ємна складова національної літератури, ще дотепер не усвідомило чимало наших філологів. Правда, таке усвідомлення вимагає потужних зусиль, глибокого знання іноземних мов і літератур, у ньому не завжди затишно...

Іноді лунають у нас голоси, що доречно перекладати лише сучасну поезію, а не твори, що давно стали хрестоматійними у себе на батьківщині. Такі закиди не нові. Ще І. Франка звинувачували в тому, що у своїй перекладацькій практиці він звертається до сивої давнини. Та великий митець був переконаний, що справжнє мистецтво не старіє: „Думаю, що не в тім річ, з якої бочки бере поет напій, що подає своєму народові, а в тім, який напій він подає йому, чи чисте покріпляюче вино, чи наркотик на приспання. Я наркотиками не шинкую“,— писав він у „Передмові до збірки „Поеми“ 1899 р.[5] До речі, цю думку І. Франка дуже високо цінував І. Світличний, про що він писав у листі до своєї однокурсниці, літературознавця Ф. Пустової 2 травня 1953 р.[6]

[3] Світлична Л. Учень Григорія Кочура — Іван Світличний // Записки НТШ.— Т. CCXLVI.— С. 570—600.

[4] Zujewskyj O. The boundaries of transformational translation // Зуєвський О. „Я входжу в храм...“: Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до бібліографії / Упоряд. Н. Казакова; НаУКМА.— К., 2007.— С. 402—403.

[5] Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 5.— С. 8.

[6] Світличний І. Голос доби / Упоряд. Л. Світличної, Н. Світличної; прим. Л. Світличної, Н. Світличної, М. Коцюбинської; автор передм. і ред. М. Коцюбинська.— К., 2008.— С. 21.

29 січня 2008 р. опубліковано Указ Президента України Віктора Ющенка (№ 60/2008) „Про відзначення сторіччя від дня народження Григорія Кочура".

Чи ж достатньо вивчено, опрацьовано доробок Григорія Кочура?

Якщо до 1990-х рр. майже нічого не зроблено для дослідження доробку Григорія Порфировича, то тепер поступ усе-таки значний. Досить використати дані двох біобібліографічних покажчиків Г. Кочура, щоб переконатися в цьому. Перший (1999) налічує 979 позицій[7], другий (2006) — 3505[8]. До речі, на перше видання покажчика опубліковано у фахових виданнях 13 позитивних рецензій, на друге — дотепер 17 позитивних рецензій. Це джерелознавче видання корисне усім, хто вивчає історію художнього перекладу — і не тільки українського. Сподіваємось, воно сприятиме підготовці багатотомного повного видання доробку Г. Кочура — достойного здобутку кочурознавства. Про цей покажчик та про Г. Кочура відомий наш культуролог В. Скуратівський писав: „Можливо, це найкраща книга українською мовою поточного 2006 року [...] Велетенський, чудово розроблений апарат-покажчик до нього. А що за ними? За ними неймовірна за своїм трагізмом доля і самого героя книги, і всієї книги національної долі"[9].

Правда, кількість не завжди іде в парі з якістю. Непокоять численні перекручення, неточності, що трапляються у розвідках, починаючи з англомовної енциклопедії України, де Г. Кочура переплутано з М. Лукашем щодо авторства листа до КДБ у справі захисту І. Дзюби[10]. Можна прочитати і про те, що Г. Кочур як в'язень будував Беломорсько-Балтійський канал[11]. Або ж один мемуарист ніяк не згадає теми доповіді Григорія Порфировича на конференції в Урбана-Шампейн 1992 р. (насправді Г. Кочур присвятив її нашим неокласикам), але детально описує нехіть Г. Кочура до американської страви зі слимачків[12].

Які ж найневідкладніші завдання в ділянці кочурознавства?

Найвагоміше — напевно, ще не весь доробок Майстра відомий нам. Так, донедавна було відомо (цією інформацією завдячуємо С. Білоконю), що до арешту 1943 р. Г. Кочур опублікував тільки дві статті: про П. Верлена (18 липня 1942 р.) та про художні майстерні Полтавщини (16 серпня 1942 р.) у газеті „Голос Полтавщини", що виходила в Полтаві під час нацистської окупації (1941—1943), редактором якої був Г. Ващенко. З великими труднощами, за сприяння керівництва Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, пощастило знайти окремі номери

---

[7] Григорій Кочур: бібліографічний покажчик / Уклад. Г. Домбровська, З. Домбровська; наук. ред., автор передм. Р. Зорівчак.— Львів, 1999.— 256 с.— (Українська біобібліографія. Нова серія, ч. 2).

[8] Григорій Кочур: біобібліографічний покажчик: У 2 част. / Уклад. Г. Домбровська, З. Домбровська; наук. ред., авт. передм. Р. Зорівчак. Вид. 2-ге, доопр. і доп.— Львів, 2006.— Част. 1.— 264 с.; Част. 2.— 496 с.— (Українська біобібліографія. Нова серія, ч. 21, част. 1, 2).

[9] Скуратівський В. Орфей у пеклі: Пам'яті Григорія Кочура // Ятрань.— 2007.— № 7.— С. 48.

[10] Encyclopedia of Ukraine / Ed. by V. Kubijovyč.— Toronto; Buffalo; London, 1988.— Vol. II.— P. 578.

[11] Корогодський Р. Відчини вікно у світ // Корогодський Р. Брама світла. Батьки.— К., 2004.— С. 182.

[12] Бойчук Б. Спомини в біографії.— К., 2003.— С. 176—177.

газети „Голос Полтавщини" у Львові. Наприкінці січня 2008 р. ще одну статтю Г. Кочура в цій же газеті віднайшла студентка третього курсу кафедри перекладознавства і контрастивної лінґвістики імені Григорія Кочура Мар'яна Єдинак. Ідеться про статтю, датовану 28 травня 1942 р. Новознайдена стаття дуже цікава. Г. Кочур присвячує її 15-річчю від смерти Марка Черемшини (27 квітня 1927 р.), стисло характеризує творчість письменника (як поєднання фольклорних засобів з вершинами літературної техніки імпресіоністів), проводить певні паралелі з творчістю В. Стефаника й Л. Мартовича та докладніше спиняється на художньому мовленні письменника з посиланням на окремі вислови М. Зерова, що написав вступні нариси до збірок Марка Черемшини „Село вигибає" та „Вибрані твори". Навівши цитату із статті М. Зерова („В мові Марка Черемшини міститься щонайменше половина його мистецького чару"), Г. Кочур зазначає: „Йому (Маркові Черемшині.— *Р. З.*) радили покинути діалект, щоб зробити свої твори приступнішими для читача. Фальшиві поради! Не письменникові слід спрощувати свою мову, нагинаючись до рівня читача, а читачеві вивчати всі скарби нашої мови в творах найкращих майстрів літератури". До речі, у статті подано і такий цікавий — з погляду перекладознавства — факт: Марко Черемшина перекладав повісті угорського прозаїка Коломана Міксата верховинською говіркою і звучали переклади блискуче[13]. Не віриться, що статтю опубліковано в грізні роки найстрашнішої з воєн, коли „від крові хижіла земля" (В. Симоненко), але ж, якщо читач задумається глибше, то зрозуміє, наскільки важливо було в ті страшні часи утверджувати соборність української мови, а отже, і українського народу. Очевидно, пишучи цю статтю, автор не знав ще про Сандормох, про долю свого вчителя — М. Зерова. Віднайдена стаття не лише розширює уявлення про тематику Кочура-літературознавця, а й є першою його публікацією — з дотепер відомих.

Передусім треба досліджувати перекладацькі засади, компенсаторські механізми Г. Кочура, його індивідуальні творчі рішення, віртуозне вміння передавати все багатство ориґіналу в перекладі, лексичне наповнення його перекладів, їх синтаксичну своєрідність, сильний струмінь стилістичної інверсії, зіставляти перекладацьку стратегію Г. Кочура та інших майстрів, його попередників, сучасників і послідовників. Дуже бажано, щоб кочурознавство вийшло за межі України, щоб переклади досліджували іноземці, з чиїх рідних мов перекладав Григорій Порфирович, як, приміром, пошуки відомого англомовного перекладача української літератури Віри Річ щодо майстерности Г. Кочура — перекладача Шекспірового „Гамлета".

Розвідкою „Григорій Кочур — редактор перекладів із Миколи Зерова (нотатки з власного досвіду)"[14] М. Новикова започаткувала дуже вагому тему про Г. Кочура-редактора, зокрема перекладів. Адже вся Україна знала Григорія Порфировича як інколи офіційного (Дантової книги у віршах „Vita nova"), інколи напівофіційного, інколи зовсім не офіційного редактора. Чи-

[13] Кочур Г. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю / Упоряд. А. Кочур, М. Кочур; передм. І. Дзюби, Р. Зорівчак.— К., 2008.— Т. 1.— С. 274—275.

[14] Григорій Кочур у контексті української культури другої половини XX віку: матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 14—15 жовтня 2005 р.) / [Редкол.: Р. Зорівчак (голова) та ін.].— Львів, 2007.— С. 57—61.

мало перекладів він читав та коментував на прохання їх авторів. І завжди поєднував доброзичливість з прискіпливістю та вимогливістю.

Г. Кочур як бібліофіл — ще мало досліджена тема. Він залишив величезну, надзвичайно вартісну бібліотеку (понад 20 тисяч томів[15]), що вимагає фахового опису. Можливо, тоді виникне змога у багатьох випадках встановити, на основі яких оригіналів здійснено той чи той переклад, що потрібно для фахового перекладознавчого аналізу.

На початку листопада 2008 р. побачив світ перший том із запланованого двотомника критичних праць Майстра. Згідно зі згаданим двотомним біобібліографічним покажчиком „Григорій Кочур", теоретичний доробок Майстра — широкомасштабні дослідження з ґрунтовними, виваженими оцінками, численні статті для „Української літературної енциклопедії", рецензії, коментарі, інтерв'ю — налічує 372 позиції. Уже згадувалося, наскільки дотепер відомо, про першу статтю Г. Кочура про Марка Черемшину, що не ввійшла до цього покажчика. З публікацією першого тому критичних праць Григорія Порфировича картина істотно змінилася, бо із вміщених у ньому 129 статей 35 опубліковано повністю вперше. Це внутрішні видавничі рецензії, доповіді, окремі листи, спогади (про Бориса Тена, А. Горську, В. Стуса). А попереду ще другий том. На жаль, видання не включатиме енциклопедичних статей Г. Кочура.

Розсудливого голосу такого великого авторитету, як Г. Кочур, дуже потрібно тепер, зокрема в перекладознавстві, де постає чимало труднощів, де частішають випадки „вопіющого неуцтва" (М. Зеров). Відповідно коментовані, ці теоретичні матеріали стануть вагомим набутком теорії та історії українського художнього перекладу і протистоятимуть тим невігласам, які (чи то з власного нерозуму, чи на догоду комусь) намагаються переконати довірливих, що й перекладацької школи в Україні ніколи не було, і успіхи нашого перекладацтва в найкращих випадках спорадичні. Адже найлегше подолати той нарід, якого вдалося помаленьку, поєзуїтському переконати, що в його культурі нічого й не існувало. Деякі наші дослідники, начитавшись застарілої зарубіжної літератури (привабливість ґрантів!) і не знаючи нашої та сучасної зарубіжної, розглядають перекладознавство як складову порівняльного літературознавства, хоча зарубіжні вчені (Г. Турі, І. Івен-Зогар, А. Лефевер, Ж. Ламбер, Дж. Голмз, М. Бейкер та ін.) уже з початку 70-х років минулого сторіччя від цього категорично відмовилися та виділили перекладознавство в окрему міждисциплінарну пошукову галузь. Ми, правда, зробили це дещо раніше. І. Франко був засновником українського перекладознавства як окремої дослідчої галузі на межі літературознавства і мовознавства. У формування перекладознавства як самостійної науково-пошукової та навчальної дисципліни зробили значний внесок О. Фінкель, В. Державин, М. Зеров, Г. Майфет, М. Рильський, О. Кундзіч, С. Ковганюк, О. Білецький, Г. Кочур, Ю. Жлуктенко. У 1970-ті рр. підсумував зроблене В. Коптілов, обґрунтувавши у своїх працях міждисциплінарний характер перекладознавства[16]. Коли ж розглядати перекладознавство лише як складову по-

[15] Григорій Кочур у контексті української культури...— С. 17.

[16] Зорівчак Р. П. Класик українського перекладознавства: (до 75-річчя професора Віктора Вікторовича Коптілова) // Studia Germanica et Romanica: Іноземні мови. Зарубіжна література. Методика викладання: науковий журнал.— Донецьк, 2006.— Т. 3.— № 1 (7).— С. 167—171.

рівняльного літературознавства, зникає зовсім мовний компонент і, очевидно, справжній перекладознавчий аналіз.

Деякі наші дослідники догматично переносять випрацьовані західними науковцями теорії доколоніальної, колоніальної та постколоніальної літератури на наше красне письменство, на наш переклад. По-перше, уся ця колоніальна та постколоніальна література стосується переважно Африки і зазвичай створюється мовою колонізатора. У нас же йдеться про літературу українською мовою. По-друге, стільки наших майстрів слова загинуло, стількох повів на страту кат, стільки встояло у страшному ворожому вирі заради рідної літератури не для того, щоб нащадки говорили про неї як про колоніальну. Невже не маємо своїх теоретиків, щоб обов'язково все запозичувати із західної науки — і доречне, і геть недоречне?! Навіть рідні наші терміни „перекладознавство", „переклад" відступають у працях деяких авторів на задній план, переважає у найновіших працях транскрибований термін „трансляторика"[17].

Статті Г. Кочура довго слугуватимуть зразками перекладознавчої критики, що належить до найвагоміших і найменш випрацюваних жанрів. Тепер, коли так часто замість перекладів з'являються низькопробні трансляторії (на зразок „Гамлета" у так званому перекладі Ю. Андруховича) або таки перекрадання (версія „Декамерона" В. Шкляра), потреба в дійовій критиці — величезна. Сучасні науковці мають повну можливість дослідити погляди Г. Кочура як теоретика й історика українського художнього перекладу в контексті його доби. Потрібно заглиблюватися в окремі теоретичні проблеми, хоча б щодо жанрів віршового та прозового перекладів. Для утвердження історії українського перекладознавства, для дослідження еволюції перекладацької думки корисно вивчити теоретичний доробок Г. Кочура у зіставленні з поглядами його попередників — І. Франка, О. Фінкеля, М. Зерова та сучасників і послідовників — М. Рильського, В. Коптілова, М. Москаленка, А. Содомори та ін.

Вимагає опрацювання тема „Григорій Кочур: творчість за ґратами" як складова теми „Приречені мовчати — не мовчали (Історія українського художнього слова на каторзі)". Художній переклад відіграв значну роль в історії національного опору та національного Відродження. Не вивчену, не оцінену ще роль. Одна з його найзворушливіших сторінок — це праця над перекладами у тюрмах і на засланнях, до того ж праця на найвищому творчому реґістрі — жити, ніби немає облоги (Леся Українка). Це майже вся творчість поета-каторжанина П. Грабовського, це подвижництво М. Зерова на Соловках (праця над перекладом Вергілієвої „Енеїди", лекції про творчість О. Пушкіна, плани перекладати п'єсу Й.-В. Ґете „Іфігенія в Тавриді" та трагедію В. Шекспіра „Юлій Цезар"), це перекладацька діяльність у 1930-х, 1940—1950-х рр. Г. Кочура в Інті, у 1970—1980-х рр.— В. Стуса, І. Світличного, І. Калинця, І. Коваленка, В. Марченка та Кочурове рецензування цих перекладів. Цю тему уже досліджували М. Стріха[18] та М. Коцюбинська[19]. Очевидно, слід великим накладом

---

[17] Поліщук Я. Переклад у фокусі теорії // Всесвіт.— 2007.— № 11/12.— С. 157—160.

[18] Стріха М. В. „Невольничий переклад" Василя Стуса крізь призму Григорія Кочура // Григорій Кочур у контексті української культури...— С. 62—69.

[19] Коцюбинська М. Від упорядника // Світличний І. Голос доби.— С. 16—17; Коцюбинська М. Ірпінь, Кочура, 12 // Коцюбинська М. Х. Мої обрії: У 2 т.— К., 2004.— Т. 1.— С. 311—318.

перевидати „Інтинський зошит“ з відповідним коментарем. Адже це видання давно вже стало бібліографічним раритетом в Україні.

Тема „Григорій Кочур як культуролог“ — цікаве пошукове поле. Щодо мистецтвознавчих інтересів Г. Кочура, то тут є значні напрацювання в О. Петрової[20], але його музичні зацікавлення ще зовсім не досліджено. А Майстер дуже любив музику, зокрема симфонічну, не пропускав жодного концерту на телебаченні, досить часто відвідував концерти органної та камерної музики в Києві. „Я думаю,— писала дружина Г. Кочура Ірина Михайлівна в листі до Н. Суровцової 15 березня 1981 р.,— музика дає Григорію Порфировичу спочинок і, може, надихає в поетичних справах“[21].

Не терплять відкладання спогади про Григорія Кочура (згадаймо В. Стуса: „Схились до мушлі спогадів — і слухай...“). На жаль, так багато людей, рідних Григорію Порфировичу, дуже близьких йому, переступили межу вічности. Дуже доречно опублікувати хоча б вибраний епістолярій Г. Кочура. Він був блискучий майстер епістолярного жанру. Здається, на жаль, одним з останніх майстрів цього жанру, якому такої непоправної шкоди завдає комп'ютерна пошта. Тут доречно згадати думки О. Герцена: „Листи — це більш ніж спогади. На них запеклась кров подій. Це саме минуле, зафіксоване і нетлінне“, що їх використала М. Коцюбинська як епіграф до своєї розвідки „Від упорядника“ у другому томі книжки І. Світличного „Голос доби“[22].

Мрією мрій було б опублікувати „Третє відлуння“ як різномовну білінґву з відповідним коментарем. А також — білінґву Шекспірових „Гамлетів“ — в ориґіналі та в усіх українських перекладах від 1865 до 2000 р. (П. Свєнціцького, Ю. Федьковича, П. Куліша, М. Старицького — у двох редакціях, Г. Хоткевича, Юрія Клена, Л. Гребінки, Г. Кочура, М. Рудницького, Ю. Андруховича, О. Грязнова та ін.). Це був би чудовий перекладознавчий посібник!

Г. Кочур, як надзвичайна мовленнєва особистість, вимагає глибокого дослідження. Доречно опрацювати ориґінальні твори та переклади Г. Кочура передусім з позицій його мовного світу та інтертекстуальности. Майстер був рідкісний знавець тонкощів нашої мови. Аналізуючи чужі статті, редагуючи їх, виправляючи, він часто писав свої коментарі. Переглядаючи, приміром, листування В. Вовк і Г. Кочура, натрапляємо на такі пояснення (у листі до В. Вовк від 18 липня 1966 р.): „Ви пишете: „Вітер дме пісок“. Але ж „дме“ — дія, що не переходить на якийсь інший об'єкт. Вітер дме — і все. Він жене або здуває пісок, але „дме пісок“ — так не кажуть“. І в цьому ж листі: „У Вас „долоні з негоди порепані“. Негода — це тільки атмосферне явище, погана погода. Від неї руки не репаються“[23]. На матеріалі епістолярію Г. Кочура можна укласти збірку „Нотатки мовознавця“, яка була б дуже доречна для усіх працівників пера. Не забуваймо, що Г. Кочур був обізнаний з працями та підручниками україн-

---

[20] Петрова О. М. Європейські та вітчизняні художники в бібліотеці та в свідомості Григорія Кочура // Григорій Кочур у контексті української культури...— С. 98—102.

[21] Григорій Кочур. Листи до Надії Суровцової 1973—1982 рр.: Машинопис.— Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 302, оп. 1, спр. 86, арк. 3.

[22] Коцюбинська М. Від упорядника.— С. 16—17.

[23] Григорій Кочур. Листи до Віри Вовк 1965—1998 рр.: Машинопис.— Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 1212, оп. 1, спр. 241, арк. 4—5.

ських мовознавців 1920-х — ранніх 1930-х рр.— В. Ганцова, О. Курило, С. Смеречинського, О. Синявського. Говорячи про добу Розстріляного Відродження, ми звичайно наголошуємо на письменниках і забуваємо про українських мовознавців, кодифікаторів української мови, установлювачів її норм. Вони також належать до убієнного в цю добу інтелекту України. Своїми нарисами, мабуть, найкраще вшанував їх Ю. Шевельов[24]. Дуже повчальна тема „Григорій Кочур як лектор". Пафос не був притаманний Григорію Порфировичу, але кожне слово було обдумане, фактаж — пребагатий, упевненість у сказаному — сталева. „Пам'ять у нього була надзвичайна, така, мабуть, феноменальна, як і його красномовство. Слова він ніколи не шукав, не робив пауз, слова нібито напливали на нього самі, цитат йому не треба було читати з писаного тексту, він їх читав напам'ять",— згадував свого Учителя Г. Кочур, виступаючи перед українською громадою в Барівілі (США) 7 липня 1991 р. під час перебування у США як учасник українознавчої конференції в Урбана-Шампейн[25]. Цими ж словами можна охарактеризувати й Г. Кочура-лектора.

Дуже цікава тема „Григорій Кочур і шістдесятники", яку можна сформулювати й по-іншому: „Григорій Кочур як духовний батько шістдесятників" і „Григорій Кочур як шістдесятник". Щоб її до кінця осмислити, треба зібрати великий фактаж, і зі збором фактажу слід поспішати.

Настав час для написання монографії „Григорій Кочур як культуролог, перекладач та перекладознавець у контексті українського літературного процесу другої половини XX — початку XXI ст." Така монографія під силу лише колективу науковців. Також потрібна книжка про життя і творчість Григорія Порфировича для широкого читача. Адже, на жаль, не маємо серії видань про наших видатних майстрів слова, мовознавців загалом, серії під назвою „Уважним доторком до Слова". Її можна б започаткувати кочурознавчим дослідженням.

Roksolana ZORIVCHAK

KOCHUR STUDIES IN THE EARLY 21ST CENTURY
(To mark the centenary of Hryhoriy Kochur's birth — full member of Shevchenko Scholarly Society)

Owing to Hryhoriy Kochur's tremendous merits for Ukrainian culture, his unique contribution to his nation and to all humanity, a special branch is being shaped in Ukrainian humanities — Kochur Studies. The article covers the issues of H. Kochur's translations, his mode of operation, his choice for translation. His epistolary and reminiscences of him are to be collected and commented. It is of utmost importance to disseminate the information about H. Kochur on the international level and to promote discussions of his translations and Translation Studies researches outside Ukraine, first of all in the Anglophone world.

[24] Шевельов Ю. Портрети українських мовознавців.— К., 2002.— 1130 с.
[25] Кочур Г. Література та переклад...— Т. 1.— С. 392.

ТЕКСТОЛОГІЧНІ УВАГИ ДО ЛИСТУВАННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Ці нотатки присвячено кільком локальним сюжетам зі сфери текстології листування Тараса Шевченка. Як буде показано, не є остаточно вирішеною навіть найпростіша з комплексу відповідних проблем — відтворення тексту *листів. Потребують обговорення питання* хронології *епістолярних матеріалів. Авторські дати низки Шевченкових і звернених до нього листів чи то неповні, чи то й зовсім відсутні. Щоб доказово з'ясувати хронологію відповідних листів, потрібні спеціальні дослідницькі зусилля, які, однак, через брак джерел не завжди виявляються результативними і дають підстави лише для орієнтовного датування*[1]*. Крім того, іноді постають проблеми і з визначенням часу написання листів, що включають повні авторські дати. Потрібні також* уточнення й доповнення до реального коментаря[2].

---

[1] У 1935 р. Павло Зайцев зазначав: „Хронологія Шевченкових листів недавно ще була дуже заплутана. Щойно видання листів, зроблене Українською Акад[емією] наук у 1929 р., упорядкувало їх хронологію" (Шевченко Т. Повне видання творів.— Варшава; Львів, 1935.— Т. XI.— С. 386; далі покликаємося на цей том у тексті, вказуючи рік видання і сторінку). Відповідна хронологія, проте, не виявилася остаточною. Важливі уточнення подали і сам Зайцев у названому виданні (1935, 386), і дослідники, які готували до друку пізніші повні видання Шевченкових творів (див.: Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 10 т.— К., 1957.— Т. 6.— С. 380; його ж. Повне зібрання творів: У 12 т.— К., 2003.— Т. 6.— С. 299—300; далі посилаємося на обидва названі томи в тексті, вказуючи рік видання і сторінку). Відповідна робота триває. Приміром, лише нещодавно з'ясовано, що лист письменника до Миколи Макарова з неповною авторською датою „7 февраля" постав не в 1860 р., як вважалося понад століття, а в 1859 р. (див.: Дудко В. Зі студій над листами Тараса Шевченка // Українознавчі студії.— Івано-Франківськ, 2007—2008.— Вип. 8/9.— С. 167—171). Оскільки в листі йдеться про спілкування українського письменника з Іваном Тургенєвим, уточнене датування епістолярного джерела дає підстави виразніше висловитися про час їхнього знайомства.

[2] Сергій Єфремов зазначав стосовно тлумачення епістолярію: „[...] коментування листовного матеріялу має свої особливі труднощі й через саму його специфічну природу, і через ті обставини, з якими взагалі зв'язано публікування листів,— неповноту, випадковість, уривчастість. У листуванні — цій розмові між двома людьми на віддалі — неодмінно бувають тільки натяки, добре відомі самим розмовникам, але темні для сторонньої людини [...] Листи — це ж не твір повний, розроблений, усіма сторонами відомий. Це швидше дрібна мозаїчна робота, іноді випадкова, часто недороблена, неоформлена, уложена лиш поквапними, грубими абрисами. І коли додати, що величезна, коли не більша частина того мозаїчного образу обсипалася, що з діялогу часто маємо репліки лиш однієї сторони, і що тільки з цих випадкових клаптиків та уривків маємо реконструювати цілий образ, то зрозумілі будуть і ті специфічні труднощі, що постають у такій роботі, і гіпотетичність багатьох її час-

1

16 березня 1860 р. Білозерський писав до Шевченка: „Поспішаю до Вас, дорогий нам Кобзарю, Тарасе Григоровичу, з вісткою: сьогодні ранком, в ½ 4-й годині, дав нам Бог сина. Маємо надію, що Ви не одмовитесь з нами покуматься; благословіть же малого козака на виріст і на розум...“[3] Наведений епістолярний фрагмент цілком коректно відтворено у першодруку в „Киевской старине“, в якому, однак, не позначено авторську дату листа („16 марта 1860, ранній ранок“), і в збірникові „Листи до Т. Г. Шевченка“[4]. У виданні 1929 р. Михайло Новицький подав авторську підсторінкову примітку у квадратних дужках в основному тексті листа (1929, 328). У збірникові „Листи до Тараса Шевченка“ у відповідному уступові беззастережно зроблено суттєві виправлення: цифрові позначки замінено буквеними (замість „в ½ 4-й годині“ — „в пів-четвертій годині“); підсторінкову примітку інкорпоровано до основного тексту, внаслідок чого спотворено авторський синтаксис — одне речення розбито на два: „Маємо надію [...] Благословіть же...“[5]*

В одному зі збірників листів до Шевченка про дружину редактора „Основи“ нічого не сказано[6], в іншому зазначено лише: „Н. О. Білозерська“[7] — хоча і давніше пошук біографічних відомостей про Надію Білозерську (1838—1912), що виступала як історик літератури, перекладач, історик, зовсім не становив проблеми[8], а на час появи новішого видання листів до Шевченка існувала вже і спеціальна стаття про неї у словнику „Русские писатели. 1800—1917“[9]. Згадку про новонародженого сина Білозерських в обох збірниках листів до Шевченка залишено без пояснення, хоча потрібні для коментаря відомості збереглися — причому в публікаціях, що „близько лежать“. 6 (18) травня 1860 р. Микола Макаров писав до Марка Вовчка: „Белозерского посетило большое горе. У него умер сын, недавно родившийся, и жена его очень больна“[10] (в обох публікаціях цитованого листа згадки про сина так само не прокоментовано). Наявні в науковому обігові матеріали про близькі тогочасні відносини Шевченка й родини Білозерських дають підстави гадати, що письменник прийняв пропозицію стати хрещеним батьком сина

тин, і ті, нарешті, огріхи та недовершеність, яких у реконструкції такої мозаїчної роботи не обминути“ (Шевченко Т. Повне зібрання творів.— [К.,] 1929.— Т. III.— С. XXVIII. Далі посилаємося на цей том у тексті, вказуючи рік видання і сторінку).

* „Жінка моя перва захотіла, щоб Ви, а не хто інший, були хрещеним батьком“. (Примітка Білозерського.)

[3] Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. Інститут рукопису (далі — НБ України. Ін-т рукопису), ф. III, № 4995, арк. 1.

[4] Див.: Письмо В. М. Белозерского к Т. Г. Шевченку // Киевская старина.— 1905.— Т. LXXXVIII.— Февр.— Отд. II.— С. 139; Листи до Т. Г. Шевченка. 1840—1861 / Упоряд., передм. та приміт. Л. Ф. Кодацької.— К., 1962.— С. 177.

[5] Листи до Тараса Шевченка.— К., 1993.— С. 145.

[6] Листи до Т. Г. Шевченка...— С. 292.

[7] Листи до Тараса Шевченка.— С. 315 (коментар Миколи Павлюка).

[8] Див., наприклад: Новый энциклопедический словарь / Под общ. ред. К. К. Арсеньева; Изд.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон.— Санкт-Петербург, [1913].— Т. 8.— Стлб. 922.

[9] Див.: Фоменко А. В., Рейтблат А. И. Белозерская Надежда Александровна // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь.— Москва, 1989.— Т. 1.— С. 222.

[10] Твори Марка Вовчка.— [К.,] 1928.— Т. IV.— С. 382; Листи до Марка Вовчка: У 2 т.— К., 1979.— Т. 1.— С. 91.

автора листа. З огляду на це логічно також припустити, що „малого козака“ названо Тарасом.

Ці відомості становлять інтерес не лише під оглядом тлумачення аналізованого листа до Шевченка. Павло Зайцев зазначав у 1918 р.: „З дітей В. М. та Н. О. Білозерських живий і досі в Петербурзі Тарас Вас[ильович] Білозерський, хрещеник Шевченка, лікар, по політичним поглядам — крайній правий, був гласним Петерб[урзької] міської думи“[11]*. Подану в коментаторській нотатці Зайцева біограму Тараса Білозерського недавно дещо доповнила Наталія Барабаш, яка також беззастережно писала про нього як про хрещеника Шевченка: закінчив Медико-хірургічну академію, працював в Обухівській лікарні для бідних, на рубежі XIX—XX ст. виступав як підприємець у галузі нафтовидобутку, у 1920-х рр. жив у Ленінграді*[12] *(на жаль, не всі відповідні відомості науковець документувала). Дослідниця — хоча й ознайомилася з автографом досліджуваного листа до Шевченка (про це свідчить її запис на аркуші використання) — не вказала дати епістолярного документа*[13]*; цитату з нього у монографії Барабаш подано за журналом „Киевская старина“*[14]*.*

Трактування Тараса Білозерського як хрещеника Шевченка, однак, суперечить свідченню Макарова про ранню смерть того сина Білозерських, про якого йшлося в досліджуваному листі. Як з'ясовується, Тарас Білозерський, який у першій чверті XX ст. жив у Петербурзі/Ленінграді, не міг бути Шевченковим хрещеником, оскільки народився у 1863 р. Інформацію про рік його народження містить щорічно публікований Російський медичний список[15]*.*

Як твердить Барабаш, Тарас був старшим сином у родині Білозерських, а Микола — молодшим[16]*. Хоча насправді — навпаки: Микола народився 31 липня 1858 р. Ці відомості подав Олексій Гончар, коментатор листа Василя Білозерського до Марка Вовчка від 4 листопада 1859 р.*[17] *Білозерський писав про свого сина: „Наш козак Микола дякує Вам за пам'ять, посилає Вам привітний чолом і має надію, що Ви його колись полюбите. Щодня розумнішає: вже й книжки читає, і показує, як гулі на головку сіли, і багато дечого розуміє“*[18]*. На початку березня 1860 р. Надія Білозерська згадувала про свого сина Миколу в листі до Едварда Желіговського*[19]*; за повідомленням публікатора, в автографі дату не по-*

---

[11] Листи Куліша до Н. Ол. Білозерської / [Подав] П. Зайцев // Наше минуле.— 1918.— Кн. 3.— С. 119.

[12] Див.: Барабаш Н. О. Рід Білозерських і культурний світ України XIX — початку XX століть.— К., 2007.— С. 63—64, 248.

[13] Див.: Там само.— С. 63.

[14] Див.: Там само.— С. 191.

[15] Див., наприклад: Российский медицинский список на 1914 год: По сведениям на 1 мая 1914 г.— Санкт-Петербург, 1914.— С. 63. Це джерело, на яке люб'язно звернув нашу увагу Олесь Федорук, містить й інформацію про те, що Тарас Білозерський закінчив медичну освіту у 1889 р.

[16] Див.: Барабаш Н. О. Рід Білозерських...— С. 63—64, 248.

[17] Див.: Листи до Марка Вовчка...— Т. 1.— С. 390.

[18] Там само.— С. 73.

[19] Див.: Писарэк Г. Роль русских и украинцев в жизни и творчестве Эдварда Желиговского // Связи революционеров России и Польши XIX — начала XX в.— Москва, 1968.— С. 240—241.

значено; стосовно арґументації датування нам уже доводилося висловлюватися[20]*. Оскільки про другу дитину в листі не йдеться, він постав до написання досліджуваного листа до Шевченка.*

Нещодавно Олесь Федорук з'ясував[21]*, що саме малому Миколі Білозерському, а не його тезкові-дядькові (фольклористові й історикові), як помилково вважали дослідники протягом тривалого часу (2003, 567)*[22]*, Шевченко подарував офорт „Приятелі" з дарчим написом: „Козакові Миколі Білозерському на пам'ять „Основи". 12 марта 1860 року.* Т. Шевченко" *(2003, 247). Досліджуваний лист містить відомості, які, на нашу думку, дають підстави твердити, що цей офорт лише надписано 12 березня 1860 р., а вручено пізніше. Наприкінці листа до Шевченка від 16 березня 1860 р. Василь Білозерський зазначав: „Чи не зайшли б Ви сьогодні увечері до мене: єсть дещо Вам показать і запитать Вашої ради. Всі отсі дні не ладилось, щоб до Вас зайти. В суботу Ви не заглянули ні до мене, ні до куми, а вчора знов я не був у Варвари Яковлевни"*[23]*. 16 березня припадало у 1860 р. на середу, а 12 березня, відповідно,— на суботу*[24]*. Тобто 12 березня автор листа і його адресат не бачилися, як і в наступні дні, що передували 16 березня. Можна, як на перший погляд, припустити, що Шевченко передав подарунок Миколі Білозерському через його хрещеного батька Миколу Костомарова*[25]*, якому 12 березня надписав такий же офорт: „Козакові Миколі Костомарову на пам'ять „Основи".* Кобзар Тарас. *1860 року Божого 12 марта" (2003, 247). Але це припущення, на нашу думку, все ж не є вірогідним: якби до 16 березня офорт уже потрапив до родини Білозерських, батько „козака Миколи" неодмінно подякував би в листі за подарунок.*

Містить наведений уступ і ще деякі не артикульовані в коментарях деталі, важливі для дослідників діяльности тогочасного українського петербурзького гуртка. Намір Білозерського „дещо [...] показать" Шевченкові і „запитать [...] ради", як можна думати, стосувався матеріалів для майбутньої „Основи", дозвіл на видання якої після тривалої бюрократичної процедури отримано наприкінці лютого 1860 р.[26] *Згадка про те, що автор листа напередодні „знов" не був у Варвари Карташевської, дає підстави вважати, що зібрання у її відомому літературному салоні, які відвідувало багато українських і російських пись-*

[20] Див.: Дудко В. І. Із передісторії журналу „Основа": альтернативний проект Пантелеймона Куліша // Вісник Київського славістичного університету. Серія: філологія.— К., 2005.— Вип. 25.— С. 36—37.

[21] Див.: Федорук О. Зауваги до автографів Шевченка // Слово і час.— 2007.— № 3.— С. 29.

[22] Також див.: Внучкова Л. І. Авторські дарчі написи на малюнках і „Кобзарях" Т. Г. Шевченка 1860 року // Питання шевченкознавства: Т. Г. Шевченко і його сучасники.— К., 1978.— С. 101; Жур П. Труди і дні Кобзаря.— К., 2003.— С. 407.

[23] НБ України. Ін-т рукопису, ф. III, № 4995, арк. 2 зв. У збірниках листів до Шевченка виділення Білозерського не позначено, замість „Яковлевни" подано: „Яківни" (див.: Листи до Т. Г. Шевченка...— С. 178; Листи до Тараса Шевченка.— С. 145). Кума — Надія Василівна Тарновська (див.: Листи до Тараса Шевченка.— С. 315).

[24] Див.: Хронологический справочник: (XIX и XX века) / Сост. М. И. Перпер.— Ленинград, 1984.— С. 14.

[25] Про те, що Костомаров був хрещеним батьком Миколи Білозерського, див.: Барабаш Н. О. Рід Білозерських...— С. 64.

[26] Див.: Бернштейн М. Д. Журнал „Основа" і український літературний процес кінця 50-х — 60-х років XIX ст.— К., 1959.— С. 18—19.

менників[27], *відбувалися кожного вівторка. Досі, здається, дослідники не оперували відповідною інформацією. Ликера Полусмакова пригадувала: „У Карташевських були літеральні вечори. Пани там збиралися два рази на тиждень...“*[28] *Якщо це мемуарне свідчення точне, то вівторок був одним із днів, коли влаштовувалися зібрання у Карташевської.*

2

На Шевченків лист до Якова Кухаренка від 25 березня 1860 р., як слушно зазначено в коментарі Миколи Павлюка, адресат відповів 26 квітня 1860 р. (2003, 492). Далі, однак, повідомлено, що, „можливо, Шевченко відіслав свого листа трохи раніше, ніж датував“ (2003, 492). Це застереження не може не збентежити, оскільки коментований лист і відповідь Кухаренка під хронологічним оглядом цілком узгоджуються. Шевченко інформував адресата, що надсилає „к Великодню замість писанки „Хату“ (2003, 197) — виданий напередодні український альманах. Великдень того року припадав на 3 квітня[29]*, про що йдеться і в Павлюковому коментарі до поетового листа до Варфоломія Шевченка від 23 березня 1860 р. (2003, 492). Можна гадати, що зовсім недоречна нотатка коментатора, яка збиває читачів з пантелику, постала внаслідок його неуважності. Дослідник застосував до неадекватного матеріалу власні — цілком слушні — хронологічні уваги, висловлені в коментарі до адресованого Варфоломієві Шевченку поетового листа від 22 квітня 1860 р. з авторською датою „22 березня 1860“: „Березнем“ в авторській даті позначено квітень — відповідно до поширеного в першій половині XIX ст. вживання цього слова на означення четвертого місяця року (див.: Мовознавство.— 1967.— № 1.— С. 52). Писані в березні листи Шевченка датовано „мартом“ (2003, 495)*[30].

Безумовна заслуга Павлюка полягає в тому, що він на основі дослідження Михайла Кочергана „З історії українських назв місяців“[31] *аргументовано показав: Шевченко назвав у даті листа березень, а не квітень з огляду на тогочасну практику слововживання. Попередні дослідники констатували в даному випадку Шевченкову фактичну помилку (1929, 185, 899; 1935, 247; 1957, 485)*[32].

---

[27] Про салон Карташевської див.: Голованова Т. П. Тургенев в кругу петербургских украинцев // Тургеневский сборник: Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева.— Ленинград, 1969.— [Т.] V.— С. 363—374; Дудко В. Зі студій...— С. 167—171.

[28] Широцький К. Шевченкова наречена // Літературно-науковий вістник.— 1911.— Т. LIII.— № 2.— С. 284.

[29] Див.: Хронологический справочник...— С. 27.

[30] Принагідно слід зазначити, що Борис Грінченко, навівши цитату саме з опублікованого в журналі „Основа“ листа письменника до Варфоломія Шевченка з авторською датою „22 березня 1860“ („22 березня 1838 року я глянув із неволі на світ Божий“), проілюстрував нею словниковий запис: „Березень = Березіль“, а про „Березіль“ зазначив: „Месяц март“ (Словарь української мови / Зібрала редакція журнала „Киевская старина“; Упоряд. з додатком власного матеріялу Б. Грінченко.— К., 1907.— Т. І.— С. 51).

[31] Див.: Кочерган М. З історії українських назв місяців // Мовознавство.— 1967.— № 1.— С. 52.

[32] Також див.: Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т.— К., 1964.— Т. 6.— С. 254, 524 (далі покликаємося на цей том у тексті, вказуючи рік видання і сторінку).

Але висловлене в коментарі Павлюка застереження стосовно того, що досліджуваний лист до Кухаренка, „можливо, Шевченко відіслав свого листа трохи раніше, ніж датував“, було б „на місці“ виняткова за однієї умови — якби відповідний епістолярний текст постав 25 квітня 1860 р. Тоді справді належало б пояснити, чому Кухаренкову відповідь, надіслану з Катеринодара, датовано 26 квітня 1860 р. Однак Шевченків лист до Кухаренка, написаний, як випливає з його змісту, до Великодня і має виразну авторську дату: „1860, 25 марта“ (2003, 197). Тож підстав для сумнівів у слушності авторського датування немає.

3

Шевченко писав до Макарова 31 жовтня 1860 р.: „Я вчора бачився з Є. П. К[овалевським]. Опанас поганший, як ми його знаєм. Та ся річ не мине нас“ (2003, 211). Ця єдина в Шевченкових листах згадка про Марковича містить надто мало конкретики, що істотно ускладнило завдання коментаторів Шевченкового листа.

Варто послідовно розглянути наявні спроби тлумачення відповідного епістолярного повідомлення. Володимир Міяковський зазначив: „Згадка про Марковича [...] не зовсім ясна. З того, що згадка ця стоїть поруч з звісткою про побачення з Є. П. К.— очевидно, з Є. Ковалевським, головою тоді „Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым“ („Литературный фонд“),— треба думати, що саме од Ковалевського дізнався Шевченко щось негарне про Опанаса. Це могло торкатись якихсь грошевих справ, зв'язаних з „Литературным фондом“, або, швидче, посади, про яку для Опанаса прохали Ковалевського і Тургенєв, і сама Марія Олександрівна [...] Взагалі в листуванні того часу стріваємо натякання або й недвозначні скарги на неохайність Марковича в грошевих справах та його важку вдачу“ (1929, 931). Дослідник навів характеристику чоловіка письменниці, подану в листі Тургенєва до Олександра Герцена від 15 (27) вересня 1860 р.: „Муж ее незлой и честный даже человек, но хуже всякого злодея своим мелким, раздражительным, самолюбивым и невыносимо тяжелым эгоизмом. Прожиганием денег (при совершенном отсутствии не только комфорта, но даже платья) он напоминает мне Бакунина“ (Письма К. Дм. Кавелина и Ив. С. Тургенева к Ал. Ив. Герцену. С объясн. примечаниями М. Драгоманова. Женева, 1892, стор. 124—125)“ (1929, 931). Підсумовуючи, Міяковський зазначив: „Мабуть, щось таке розумів і Шевченко, натякаючи тут Макарову на своє од Опанаса розчарування“ (1929, 931)**. У наведеному коментарі сам предмет розмови Шевченка з Ковалевським ще окреслюється гіпотетично, і обговорення проблеми працевлаштування Марковича фігурує лиш як один із можливих варіантів. Безперечно, інший названий варіант („[...] щось негарне про Опанаса [...] могло тор-*

* На відміну від коментаторів академічних зібрань творів Шевченка, які зафіксували участь Тургенєва у полагодженні „справи Марковича“, упорядники академічних видань творів російського письменника залишили досліджуваний Шевченків лист до Макарова поза увагою.

** Дослідник не вказав поданої в першоджерелі дати листа і беззастережно, не позначивши купюри, опустив закінчення другого речення: „[...] (ничем другим, ибо при этом он ограничен до нищеты)“.

катись якихсь грошевих справ, зв'язаних з „Литературным фондом"...") помилковий.

На думку Зайцева, коментовані „слова треба розуміти так, що Ш[евчен]ко від Є. Ковалевського, голови Т[оварист]ва письменників, почув щось недобре про грошеві справи Марковича. Опанас був доброю людиною, але цілком безрадною в житті: він страшно циндрив гроші, коли вони йому трапляли до рук [...] Опанас виконував у Петербурзі літературні доручення дружини, яка отримувала високі гонорари, й, очевидно, зробив щось недобре в цих справах" (1935, 382). Дослідник зовсім не висловився про тему розмови Шевченка з Ковалевським і — на відміну від Міяковського — категорично написав, що автор листа „почув щось недобре про грошеві справи Марковича".

У десятитомному зібранні Шевченкових творів про фінансові аспекти відгуку Ковалевського вже не йдеться зовсім: „Саме тоді Тургенєв і Марко Вовчок просили Ковалевського влаштувати Марковича на посаду. Можливо, тут ішлося про справи, в яких Маркович виявляв етичну неохайність і дріб'язковість..." (1957, 494)[33]*. Далі подано вказівку все на той же лист Тургенєва до Герцена від 15 (27) вересня 1860 р. Василь Бородін писав: „Чим викликаний різкий вислів Шевченка про О. В. Марковича, певних відомостей немає. Очевидно, це пов'язано з якимось прикрим враженням, справленим О. В. Марковичем на голову Товариства для допомоги літераторам та вченим Є. П. Ковалевського. Саме тоді І. С. Тургенєв і Марко Вовчок просили Є. П. Ковалевського влаштувати О. В. Марковича на посаду" (1964, 534). У новому академічному зібранні творів Микола Павлюк зазначив, що під час Шевченкової зустрічі з Ковалевським, „очевидно, була мова про О. В. Марковича; допомогти йому влаштуватися на роботу в цей час просили Є. П. Ковалевського І. С. Тургенєв і Марко Вовчок..." (2003, 519). І далі: „З чим пов'язаний негативний відгук про О. В. Марковича в даному листі, не встановлено" (2003, 519).*

Стільки написано про відповідний епістолярний сюжет. „Грошові" його аспекти, на яких наголошували Міяковський і Зайцев, у пізніших коментарях цілком слушно знято з обговорення — з огляду на брак безпосереднього зв'язку між фінансовою неакуратністю Марковича і його претензіями на петербурзьку посаду. Ледве чи могли вплинути на позицію Єгора Ковалевського і, як сформульовано в десятитомнику, „етична неохайність і дріб'язковість" Марковича. У підсумку досліджувана фраза досі не дістала адекватного тлумачення.

Тим часом, на наш погляд, вона — за умови розгляду у ширшому контексті — усе ж надається принаймні для гіпотетичного пояснення, яке узгоджується з давно впровадженими у науковий обіг біографічними матеріалами про Марковича. Передовсім слід звернути увагу на хронологічні деталі, що мають у даному випадку істотне значення. Коментатори післявоєнних академічних видань творів Шевченка,

---

[33] У десятитомному виданні творів Шевченка його епістолярій готував до друку колектив упорядників. Про міру участи кожного з них в опрацюванні корпусу листів у виданні не сказано, повідомлено лише про мінімальну участь у роботі Дмитра Косарика, який „склав примітки до кількох листів" (1957, XIII).

повідомляючи про його зустріч із Ковалевським у відповідній справі, одностайно твердили, що „саме тоді“, „в цей час“ голову Літературного фонду просили допомогти влаштувати Марковича на посаду в Петербурзі і Тургенєв та Марко Вовчок. Насправді, як випливає з розглянутих джерел, російський письменник уперше листовно звернувся у „справі Марковича“ до Ковалевського 7 (19) липня 1860 р. (того дня з ним зустрілася в Емсі й Марко Вовчок)[34]. *Зустріч Шевченка з Ковалевським, в перебігу якої ішлося про Марковича, відбулася майже через чотири місяці.*

Слід докладніше розглянути деякі епізоди, що стосуються передісторії Шевченкової епістолярної згадки про Марковича. Услід за Марком Вовчком її чоловік у травні 1859 р. виїхав за кордон. Але затримався за межами Російської імперії лише трохи більше як рік, оскільки „і розходження з дружиною, і матеріальний скрут робили його перебування за кордоном недоцільним“[35]. *7 (19) липня 1860 р. Тургенєв писав у листі до Ковалевського про Марка Вовчка: „Она хочет Вас видеть [...] в качестве просительницы. Ее мужу надобно доставить штатное место в Петербурге, а то средства их становятся весьма и весьма тесны. Я знаю наперед, что Вы обрадуетесь этому случаю сделать что-нибудь для нее приятное...“ (4, 216). Про перебіг зустрічі письменниці з Ковалевським свідчень не збереглося. Поінформувавши Макарова, що „видела Ковалевского и говорила“, Марко Вовчок додала: „Я бы рассказала Вам лучше обо всем, но мне сегодня нездоровится“*[36]. *20 липня (1 серпня) 1860 р. Тургенєв запитав її: „Виделись ли Вы с Ковалевским в Эмсе и какой был результат Вашего свидания?“ (4, 223). Уцілілі листи письменниці не містять відомостей про наслідки її зустрічі з Ковалевським. Одначе двома місяцями пізніше Тургенєв у листі до Герцена від 15 (27) вересня 1860 р., подавши гостру характеристику Марковича, до якої вже зверталися коментатори Шевченкового листа, висловився про перспективи залагодження справи чоловіка письменниці дуже оптимістично: в Петербурзі „его ждет место, приготовленное Ковалевским“ (4, 238). Не знати, що було для Тургенєва підставою так твердити — повідомлення Марка Вовчка, самого Ковалевського чи кого іншого.*

20 вересня (2 жовтня) 1860 р. Маркович виїхав до Петербурга[37]. *Через десять днів Тургенєв писав до Павла Анненкова: „Пристройте, т. е. помогите пристроить через Егора Ковалевского (которому кланяюсь дружески) Марковича“ (4, 244). Як свідчить прохання посприяти влаштуванню Марковича на службу, після написання цитованого листа до Герцена Тургенєв дістав відомості, що проблему все ще не розв'язано. (В опублікованих листах Анненкова до Тургенєва тема працевлаштування Марковича не обговорюється.) Зрозуміло, що оптимістична візія Тур-*

[34] Див.: Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Изд. 2-е, испр. и доп.— Москва, 1987.— Т. 4.— С. 216 (далі покликаємося на епістолярну серію названого видання в тексті, вказуючи том і сторінку); Листи Марка Вовчка: У 2 т.— К., 1984.— Т. 1.— С. 91.

[35] Дорошкевич Ол. Марко Вовчок: Біографічна розвідка // Твори Марка Вовчка.— Т. IV.— С. 126.

[36] Листи Марка Вовчка...— Т. 1.— С. 91.

[37] Лобач-Жученко Б. Б. Літопис життя і творчості Марка Вовчка. Вид. 2-ге, доп.— К., 1983.— С. 91.

генєва (нібито Марковича в Петербурзі „ждет место, приготовленное Ковалевским") виявилася насправді нереалістичною[38].

Можна думати, що Ковалевський учинив як досвідчений бюрократ (на той час він очолював не лише Літературний фонд, а й Азіатський департамент Міністерства закордонних справ) — і вирішив здобути достовірну інформацію про ділові риси Марковича. Дбаючи про свою репутацію, Ковалевський ледве чи міг рекомендувати на посаду незнайому особу, покладаючись лише на відгуки з її близького оточення. І, ймовірно, використав найпростіший шлях — звернувся до рідного брата і водночас міністра народної освіти Євграфа Ковалевського, до відомства якого Маркович формально належав і на той час, не маючи з 27 березня 1859 р. посади і не дістаючи платні[39]. *Від 24 серпня 1855 р. він обіймав посаду молодшого вчителя географії Немирівської гімназії, викладання в якій фактично залишив 15 грудня 1858 р., узявши відпустку*[40]. *Не беремося відтворити конкретну „техніку" здобуття відповідної інформації про Марковича, але не маємо сумніву, що Євграф Ковалевський, також бюрократ із багатолітнім стажем, мав змогу забезпечити її об'єктивність. Лише тим, що відомості про службу Марковича, які дістав Єгор Ковалевський, були неґативними, і можна пояснити, на нашу думку, його досліджуваний відгук, занотований у Шевченковому листі.*

Як відомо, Маркович „у Петербурзі посади врешті не одержав"[41]. *4 липня 1861 р. міністр внутрішніх справ за поданням чернігівського губернатора Сергія Голицина затвердив Марковича членом від уряду у з'їздах мирових посередників Стародубського, Новгород-Сіверського і Глухівського повітів*[42].

---

[38] Ще кілька місяців після того цей сюжет виникає в епістолярії Тургенєва знову — і вже востаннє. Письменник питав Макарова в листі від 23 січня (4 лютого) 1861 р.: „Нашел ли Маркович наконец себе место?" (4, 290). Листи Макарова до Тургенєва не збереглися.

[39] Див.: Лобач-Жученко Б. Б. Літопис...— С. 46.

[40] Див.: Там само.— С. 25, 39.

[41] Дорошкевич Ол. Марко Вовчок...— С. 126. Також див.: Листи до Марка Вовчка...— Т. 1.— С. 402 (коментар Олексія Гончара).

[42] Див.: Лобач-Жученко Б. Б. Літопис...— С. 110. Також див.: Дорошкевич Ол. Марко Вовчок...— С. 173 (зазначено, що Маркович дістав посаду „непременного члена" від уряду у з'їздах мирових посередників Чернігівської губернії 20 червня 1861 р.). Тургенєв, інформуючи 19 (31) березня 1862 р. Карташевську про задовільну фінансову ситуацію Марка Вовчка, про те, що за її літературні праці „платят очень хорошо", додав: „И жальованье ее супруга значительнее, чем Вы предполагаете" (5, 40). Коментуючи це поповідомлення, Тамара Голованова зазначила, що чоловік письменниці „в целях улучшения материального положення поступил в 1862 г. на службу в акцизное управление Черниговской губернии" (5, 423). Ще раніше Дорошкевич зазначив, що Маркович перебував на акцизній службі від початку 1862 р. (див.: Дорошкевич Ол. Марко Вовчок...— С. 173). Ці твердження потребують уточнення: Тургенєв, безперечно, писав про платню Марковича на посаді члена від уряду у з'їздах мирових посередників Чернігівської губернії. Тамтешнє губернське акцизне управління, до якого перейшов чоловік Марка Вовчок, розпочало свою діяльність 1 липня 1862 р. (наприклад, див.: Сборник правительственных распоряжений по управлению питейно-акцизными сборами.— Санкт-Петербург, 1862.— Вып. I.— С. 1, 66). 22 червня (4 липня) 1862 р. Тургенєв писав до Макарова: „Боюсь я, дорогой Николай Яковлевич, что это письмо не застанет Вас уже в Петербурге..." (5, 82). Коментатор Галина Тіме зазначила: „В 1862 г. Н. Я. Макаров был назначен управляющим питейно-акцизными сборами в Гродненской губернии. Возможно, именно в это время он должен был выехать из Петербурга на место службы" (5, 445). Оскільки і Гродненське акцизне управління розпочало роботу 1 липня 1862 р., про час від'їзду Макарова на тамтешню службу можна говорити не гіпотетично, а категорично.

На користь реалістичности саме викладеної версії можна навести принаймні два мемуарні свідчення Олександра Лазаревського, який працював із Марковичем (також як член від уряду у з'їздах мирових посередників Чернігівської губернії). Хоча ці повідомлення стосуються не саме немирівського, а дещо пізнішого періоду життєпису Марковича, звернутися до них цілком коректно, оскільки в обох персональних характеристиках зафіксовано його константні риси. У мемуарній нотатці про Марковича Лазаревський писав: „В 1861 г. А[фанасий] В[асильевич] приехал в Чернигов на службу по крестьянскому делу, получив должность члена от правительства мировых съездов, которым Положение 19 февраля 1861 г. имело в виду поручить нечто вроде прокурорского надзора за деятельностью съездов мировых посредников. Никаких определенных обязанностей этот закон не указывал, но центральная губернская власть указывала, что эти правительственные члены съездов должны, по возможности, влиять на беспристрастное разрешение острых вопросов, доходивших, чрез мировых посредников, до съездов. Таким образом, должность эта требовала прежде всего такта и спокойного отношения к делу. Но А[фанасий] В[асильевич] таким чиновником стать не мог; он вечно кипятился и свою миссию исполнить положительно был не в силах. Помним хорошо, как горячился он по вопросу введения „Великороссийского положения“ в северо-восточных уездах Черниговской губернии, особенно в Глуховском уезде, где тогдашний предводитель дворянства В. И. Туманский совсем был обратного взгляда на этот вопрос. Разумеется, никакого результата мораль А[фана]сия В[асильеви]ча тут иметь не могла, и ему приходилось, что называется, лишь бить руками об полы“[43]. Так само принципово оцінив Лазаревський ділові риси Марковича у споминах про реалізацію селянської реформи у Чернігівській губернії: „Деятельность М[аркови]ча в съездах едва ли была особенно полезна, так как он не способен был к хладнокровному обсуждению дела...“[44]

Варта окремої уваги Шевченкова репліка, якою підсумовано повідомлення про те, що „Опанас поганший, як ми його знаєм“: „Та ся річ не мине нас“ (2003, 211). Цю фразу, на нашу думку, слід тлумачити так: попри неґативний відгук Ковалевського про Марковича і, вигляда́є, відмову посприяти в улаштуванні його на посаду в Петербурзі, сама проблема залишається актуальною, і розв'язання її потребує колективних зусиль членів петербурзької української громади. Якщо відповідні заходи справді вживалися, вони все ж не виявилися успішними — Маркович мав поїхати зі столиці.

Зі спогадів Лазаревського відомо, що його призначено на посаду до Чернігова за протекцією Миколи Мілютіна, який на той час виконував обов'язки товариша міністра внутрішніх справ[45]. Малоймовірно, що й Маркович дістав відповідне місце без підтримки зі столиці — надто з огляду на те, що раніше, від грудня 1851 — до березня 1853 р., служив у

---

[43] А. Л[азаревский]. Памяти А. В. Марковича // Киевская старина.— 1892.— Т. XXXVII.— Сент.— С. 406—407.

[44] А. Л[азаревский]. Отрывки из черниговских воспоминаний (1861—1863 гг.) // Там само.— 1901.— Т. LXXII.— Март.— Отд. I.— С. 359.

[45] Див.: Там само.— С. 353—354, 356—357.

Чернігові на малопомітній посаді коректора тамтешніх „Губернских ведомостей“[46]*. Через брак документальних даних, однак, не випадає стверджувати це категорично.*

Ясна річ, пропонована реконструкція обставин, за яких постав Шевченків епістолярний пасаж про Марковича,— це поки що лише версія. Її, можливо, буде додатково арґументовано, уточнено чи й спростовано у перебігу подальших розшуків.

4

В одній із записок до Михайла Лазаревського, яку у трьох академічних зібраннях творів Шевченка друковано з узвичаєною редакторською датою 31 грудня 1860 р., він зазначав: „Вручи Федорові билет, коли достано, і 25 карб[ованців]“ (2003, 215). Саме в такому вигляді опубліковано записку в новому академічному виданні зі вказівкою, що текст її подано за автографом (2003, 526). Стосовно датування епістолярного документа в коментарі Миколи Павлюка зазначено: „Рік написання встановлюється за змістом“ (2003, 526). Ця нотатка не може не викликати питання: якщо, як випливає з нової публікації записки, в автографі авторської дати немає, то чому коментатор говорить про підстави для встановлення лише року появи записки? Причому говорить загально, не конкретизуючи, які саме реалії записки він уважає підставою датувати її „за змістом“.

Новітній реальний коментар до записки має такий вигляд: „Федір — Ф. Еристов. Очевидно, йдеться про якусь новорічну виставу або концерт; наприкінці грудня, відчувши себе трохи краще, Шевченко почав виходити з дому“ (2003, 526). Ширшу інформацію про Федора Еристова подано в коментарі до однієї з раніших адресованих Лазаревському записок Шевченка (від 20 червня 1860 р.) на підставі дослідження Петра Жура „Шевченківський Петербург“ (К., 1972): „[...] служитель Академії мистецтв, відставний солдат, який прибирав Шевченкову майстерню, виконував різні доручення й доглядав його під час хвороби“ (2003, 499).

Коментар до записки про „билет“ потребує докладного обговорення. У преамбулі до коментарів, якими в новому виданні супроводжено корпус Шевченкового епістолярію, задекларовано, що вони включають „обґрунтування редакторського датування — в разі відсутності чи неповноти авторської дати“ (2003, 300). Насправді відповідну інформацію подано не всюди, де вона потрібна. Немає її, приміром, у коментарі до згадуваного листа Шевченка до Миколи Макарова (2003, 489), питання про датування якого не обговорювалося також у жодному іншому зібранні творів Шевченка[47]*. І читачеві, який зацікавиться досліджуваною запискою до Лазаревського, годі збагнути без спеціальних розшуків, на яких підставах її беззастережно позначено точною редакторською датою. Тим часом, як слушно зазначав Борис Томашевський, „невмотивоване датування не може не бути предметом критики, а отже, завжди викликає підозру в помилковості“*[48].

[46] Див.: Твори Марка Вовчка.— Т. IV.— С. 500—501.

[47] Див.: Дудко В. Зі студій...— С. 167—171.

[48] Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии. 2-е изд.— Москва, 1959.— С. 274.

У перебігу опрацювання корпусу джерельних матеріалів з'ясувалося, що текст відповідної Шевченкової записки у новому академічному виданні подано не повністю — опущено саме авторську дату, позначену лише числом: „31"[49]*. Її вказано в усіх попередніх публікаціях записки (1935, 251; 1957, 225; 1964, 275)*[50].

Вперше друкуючи записку у 1914 р., Павло Зайцев не запропонував уточненого датування, розташувавши, однак, її першою серед восьми коротких епістолярних звернень Шевченка до Михайла Лазаревського, в яких висловлювалися прохання вручити Еристову різні грошові суми (в тому числі призначену для розрахунку з друкарнею за виготовлення накладу „Букваря южнорусского") і — в даному випадку — також „билет", а ще в одному — і свіжу газету. Дослідник твердив (цілком слушно, на нашу думку), що всі ці записки постали після видання „Кобзаря" 1860 р.[51]*, квиток на випуск якого у світ видано 23 січня 1860 р.*[52] *Стосовно обставин появи записок Зайцев зазначав: „Книжка після друку моментально виправдала видатки на її видання. Гроші з продажу книжки Шевченко передавав на збереження М. Матв. Лазаревському, в якого у міру потреби отримував їх дрібними сумами за своєрідними „чеками"..."*[53]

Із усіх записок, які запровадив у науковий ужиток Зайцев, він подав без точнішої дати лише досліджувану. Проблема її датування полягала (і полягає) у визначенні не лише року, на чому акцентовано і у двох попередніх, і в новому академічних виданнях, а й місяця появи. П'ять записок включають авторську дату зі вказівкою числа і місяця (серед них: „16 д[екабря]"; найраніша з датованих постала „20 июня"). Дві записки — без жодної авторської інформації про час появи — датовано, відповідно, на підставі помітки адресата про отримання (13 лютого 1861 р.) й інформації про те, що Шевченко просив Лазаревського сплатити друкарні за виготовлення накладу „Букваря южнорусского" відповідно до рахунку, який — про це знав уже в 1914 р. Зайцев[54] *— позначено 14 січня 1861 р.*[55]

---

[49] Див.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі — ІЛ), від. рукописних фондів і текстології, ф. 1 (Т. Г. Шевченко), № 174.

[50] Також див.: Зайцев П. Новое о Шевченке: К столетию со дня рождения (25 февр. 1814 г.— 25 февр. 1914 г.) // Русский библиофил.— 1914.— № 1.— С. 25; Геппенер М. Нові листи Т. Г. Шевченка: (Публікація Відділу рукописів Інституту літератури ім. Шевченка АН УРСР) // Радянське літературознавство.— 1939.— № 4.— С. 151; Опис рукописів Т. Г. Шевченка.— К., 1961.— С. 454.

[51] Див.: Зайцев П. Новое о Шевченке...— С. 25.

[52] Див.: Бородін В. С. Т. Г. Шевченко і царська цензура: Дослідження та документи. 1840—1862 роки.— К., 1969.— С. 141.

[53] Див.: Зайцев П. Новое о Шевченке...— С. 25.

[54] Див.: Там само.

[55] Через недогляд дослідник, однак, зазначив у тій же публікації, що записка постала „не позже 12 дней до смерти" Шевченка (Там само), тобто не раніше 14 лютого 1861 р., і розташував її останньою у корпусі відповідних матеріалів, після записки від 13 лютого. У варшавському виданні й у відомій біографії Шевченка Зайцев — так само помилково — беззастережно датував записку 14 лютого 1861 р. (див.: 1935, 273; Зайцев П. Життя Тараса Шевченка.— Нью-Йорк; Париж; Мюнхен, 1955.— С. 379). У повоєнних академічних виданнях її супроводжено узвичаєною датою: „Після 14 січня 1861" (1957, 228, 498; 1964, 279, 540; 2003, 218, 528), причому у десяти- й шеститомному зібраннях творів записку вміщено після листа до Варфоломія Шевченка від 22 січня 1861 р. Оскільки, однак, Шевченко міг відреа-

До „єфремовського“ видання Шевченкового листування усі вісім записок до Михайла Лазаревського, які запровадив у літературознавчий обіг Зайцев, з невідомих причин не потрапили[56]. *Ці епістолярні документи натомість включено до здійсненого за редакцією Зайцева варшавського видання Шевченкових творів (1935, 251, 254, 261, 267, 273)*[57]. *Зайцев, який і тоді вважав досліджувану записку найранішою з аналогічних, запропонував її уточнене датування: 31 травня 1861 р. (1935, 251). Аргументів на користь такого рішення дослідник, однак, не подав — треба гадати, тому, що змушений був, як сам твердив, обмежити коментарі „до мінімуму з огляду на розміри й характер видання“ (1935, 8).*

У 1939 р. сім з уперше оприлюднених у 1914 р. записок Шевченка до Михайла Лазаревського, автографи яких десятьма роками раніше надійшли до Інституту Тараса Шевченка, було ще раз опубліковано — у науковому збірнику „Радянське літературознавство“[58]. *Констатуючи „тривалі і міцні зв'язки“ Шевченка з М. Лазаревським, що відбилися і в їхньому листуванні, Микола Геппенер писав: „Кореспонденція ця, зрозуміло, припиняється з переїздом поета в Петербург, де він мало не щодня бачився з М. Лазаревським. Чим же пояснюються наведені тут записки? Треба нагадати, що з часу заслання, як це видно з листів, М. Лазаревський нерідко вів грошові справи Шевченка. Після повороту поета з заслання гроші його так само переховувались у М. Лазаревського, чим і пояснюється неодноразова на[д]силка до останнього Федора — служителя Академії мистецтв (при якій жив Шевченко) з коротенькими записками поета“*[59]. *Зазначаючи, що після повернення Шевченка із заслання „гроші його так само переховувались у М. Лазаревського“, дослідник, власне кажучи, опонував Зайцеву, який уважав, що всі відповідні записки постали після появи „Кобзаря“. Тоді фінансова ситуація його автора*

ґувати на рахунок і того ж дня, коректніше було б висловитися інакше: не раніше як 14 січня 1861 р. В одній з авторитетних шевченкознавчих праць записку віднесено — з посиланням саме на названу статтю Зайцева — до 14 січня 1861 р. (див.: Ткаченко М. М. Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка.— К., 1961.— С. 306). Ясна річ, що таке датування також некоректне.

[56] Не потрапив до видання і вперше опублікований у статті 1914 р. лист, з яким 10 листопада 1860 р. звернувся до письменника Єгор Ковалевський (див.: Зайцев П. Новое о Шевченке...— С. 23). Твердження про те, що цей епістолярний документ найраніше з'явився друком у збірнику „Листи до Т. Г. Шевченка...“ (див.: Листи до Тараса Шевченка.— С. 335), є помилковим. В інших випадках статтю „Новое о Шевченке“ у виданні 1929 р. враховано: з неї запозичено тексти листів письменника до Василя Лазаревського від 11 листопада 1859 р. (з помилковою, як згодом з'ясовано, датою: квітень 1859 р.) і до невідомої від 28 липня 1860 р. (1929, 169, 191, 829, 914); наявні в публікації Зайцева листи Шевченка і до Шевченка, які в зібранні творів відтворено за автографами, послідовно супроводжено вказівками на неї як місце першодруку (1929, 807, 840—841, 844, 857, 933, 961—962).

[57] У новітньому коментарі помилково зазначено, що першим зібранням творів, у якому опубліковано відповідні епістолярні документи, було десятитомне (2003, 499, 501, 516, 524, 526, 531). Також помилково повідомлено про те, що Шевченків лист до Аркадія Венгжиновського від 8 червня 1851 р. вперше надруковано в українському перекладі у варшавському виданні, а вперше включено в оригіналі до зібрання творів — у десятитомнику (2003, 353). Насправді варшавське видання містить і автентичний — російський — текст листа (1935, 386). На це джерело як місце першодруку відповідного листа мовою оригіналу вказано у десятитомному зібранні творів (1957, 410).

[58] Не надруковано записки з авторською датою „28 июля“; її оригінал перебуває нині в Російському державному архіві літератури і мистецтва (див.: Опис рукописів Т. Г. Шевченка.— С. 454; 2003, 501).

[59] Геппенер М. Нові листи Т. Г. Шевченка...— С. 151—152.

поліпшилася, про це висловлювався і сам поет, уже 1 лютого 1860 р. інформуючи Варфоломія Шевченка: „Кобзар“ добрий чинш платить; спасибі йому“ (2003, 194). У попередні роки, коли Шевченкові доходи не були такими значними, не виникало й потреби акумулювати гроші у Лазаревського. Зайцев слушно зазначав, розглядаючи в біографічній студії „Життя Тараса Шевченка“ фінансову ситуацію письменника після повернення із заслання: „Тільки видання творів могло б йому принести більшу суму грошей і на довший час запевнити матеріальне існування...“[60] *Як добре відомо, власне й „Кобзар“ видано коштом Платона Симиренка, якому автор повернув борг примірниками книжки (2003, 481—482). Арґументуючи свою відповідну тезу, Геппенер покликався на нотатку з „Книги для записи денег, принадлежащих наследникам Тараса Григорьевича Шевченко“, яку Михайло Лазаревський розпочав у день смерти поета: „После смерти Т. Г. осталось у Мих. Лазаревского 437 [р.] 35 [к.]“*[61]. *Проте цей запис — з огляду на час його появи — зовсім не є підставою дезавуювати хронологічну вказівку Зайцева і твердити, що Лазаревський зберігав гроші Шевченка, відколи він прибув до Петербурга після заслання.*

Щодо хронології публікованих записок Геппенер сумарно зазначив: „Зрозуміло, що датувати ці записки в багатьох випадках майже неможливо. Тільки орієнтовно відносимо їх до 1860 і початку 1861 р., хоч не виключена можливість датування окремих записок і 1859 або навіть 1858 роком“[62]. *Висловлений на початку наведеного уступу скептицизм дослідника щодо перспектив точного датування записок усе ж певною мірою нівельовано їхнім орієнтовним віднесенням до 1860—1861 рр. (у вступних увагах до публікації саме про таке датування сказано беззастережно*[63]*) і власне розміщенням текстів у новій публікації. Геппенер, на відміну від Зайцева, умістив досліджуваний епістолярний текст з авторською датою „31“ третім від кінця — між записками від 21 грудня (1860 р., якщо прийняти арґументацію Зайцева щодо появи їх після виходу в світ „Кобзаря“) і 13 лютого 1861 р. (цю не зазначену в автографі дату, нагадаємо, визначено на підставі помітки адресата про отримання, яка включає — це в даному випадку дуже істотно — й інформацію про рік)*[64]. *У такий спосіб імпліцитно вказано, що, на думку*

---

[60] Зайцев П. Життя Тараса Шевченка.— С. 310.

[61] Геппенер М. Нові листи Т. Г. Шевченка...— С. 151.

[62] Там само.— С. 152.

[63] Див.: Там само.— С. 137.

[64] Шевченкове прохання оплатити рахунок друкарні за виготовлення накладу „Букваря южнорусского“, як і в обох публікаціях Зайцева, було вміщене у „Радянському літературознавстві“ останнім у відповідному епістолярному корпусі з інформацією Геппенера про те, що „почасти датує записку“ наявний на її звороті фраґмент „об'яви В. Білозерського про „Украинский альбом“ Л. М. Жемчужникова“ з датою цензурного дозволу 11 січня 1861 р. (Там само). Насправді це фраґмент оголошення редакції „Основи“, що додавалося до січневого числа 1861 р. Нам вдалося розшукати повний текст відповідного оголошення, яке історики часопису досі не використовували. Воно потребує коментованої републікації. Як виглядає, Геппенер, звернувши увагу на суперечливість наявної у публікації 1914 р. інформації про дату рахунку друкарні та власне даної записки, як і на беззастережне віднесення її у варшавському виданні до 14 лютого 1861 р., вважав імовірнішим, що саме так датовано і рахунок. Дивно, однак, що дослідник не використав самого рахунку, який надійшов до Інституту Тараса Шевченка разом із поетовими записками до Михайла Лазаревського (див.: ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 1 (Т. Г. Шевченко), № 494).

Геппенера, відповідна записка постала 31 грудня 1860 або 31 січня 1861 р.[65] *Підстави для такого її переміщення і нової хронологічної локалізації, однак, не названо.*

У шостому томі десятитомного зібрання творів Шевченка досліджувану записку вміщено вже з точним редакторським хронологічним позначенням — 31 грудня 1860 р. (1957, 497). Хто саме визначив її повну дату і на яких підставах — не знати (принаймні поки що), оскільки у томі, як уже сказано, не повідомлено про авторство коментарів до конкретних листів. Щодо досліджуваної записки зазначено: „Адресат і рік написання встановлюються на підставі попередніх і наступних записок до М. Лазаревського, вміщених у цьому розділі тому" (1957, 497). Про обставини, за яких Шевченкові гроші потрапляли до адресата записки, повідомлено: „Зароблені гроші Шевченко звичайно віддавав на зберігання М. Лазаревському, беручи їх потім від нього в міру потреби по записках" (1957, 486). Хоча у цій нотатці нічого не сказано про появу „фінансових" записок після (і внаслідок) виходу в світ „Кобзаря", дефакто у виданні втілено в життя „лінію" Зайцева — всі записки, першопублікатором яких він виступив, віднесено до 1860—1861 рр. (1957, 212, 214, 219, 224, 225, 228, 229).

Ніяк не арґументоване датування записки 31 грудня 1860 р. прийняв згодом Василь Бородін, коментатор її у виданому невдовзі шеститомному зібранні творів Шевченка, повторивши в дещо модифікованому вигляді пояснення, наявне в попередньому виданні: „Адресат і рік написання визначаються за змістом та на підставі біографічних відомостей про взаємини між Шевченком і М. Лазаревським" (1964, 538). Ясна річ, відповідна дата беззастережно фіґурує і в низці інших шевченкознавчих видань[66]*. Натомість у другому виданні „зайцевського" зібрання Шевченкових творів з доповненнями Володимира Міяковського дату записки не скориґовано, залишено вказівку на 31 травня 1860 р.*[67]

Не маючи змоги навіть гіпотетично реконструювати мотивації, які спонукали Зайцева беззастережно віднести аналізовану записку до 31 травня 1860 р., варто зробити відповідну спробу стосовно альтернативної дати (31 грудня 1860 р.), для чого є підстави. Треба, власне, поміркувати над тим, який саме квиток („билет") сподівався отримати від адресата записки її автор.

Оскільки ставити під сумнів тезу Зайцева про те, що всі вісім записок до Лазаревського з'явилися після виходу у світ „Кобзаря" 1860 р., не випадає, досліджуваний документ можна орієнтовно датувати дуже широко: 31 січня 1860 — 31 січня 1861 р. Висловлюючи в категоричній формі твердження про те, що Шевченко мав на увазі квиток на новорічну виставу або концерт (2003, 526), Микола Павлюк, ясна річ, відштовхувався суто від узвичаєної дати — 31 грудня 1860 р. Тому тлумачення, яке він висловив у новітньому коментарі, не можна розглядати як підставу для точного датування записки — навіть якщо

[65] Див.: Геппенер М. Нові листи Т. Г. Шевченка...— С. 151.

[66] Наприклад, див.: Опис рукописів Т. Г. Шевченка.— С. 454; Анісов В., Середа Є. Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка. Вид. 2-ге, доп.— К., 1976.— С. 324; Жур П. Труды и дни Кобзаря.— Люберцы, 1996.— С. 530; його ж. Труди і дні Кобзаря.— С. 448.

[67] Шевченко Т. Повне видання творів. Вид. 2-ге, доп.— Чікаґо, 1960.— Т. X.— С. 251, 388.

припустити, що Шевченко справді мав на увазі квиток на виставу чи концерт, то, крім названої, можна запропонувати ще принаймні кілька альтернативних дат.

Цілком інакше виглядає, однак, справа, якщо вважати, що Шевченкові йшлося про інший квиток — на випуск у світ однієї з його книжок, виданих протягом 1860 р. Це не могли бути „Кобзар" (із хронологічних мотивів — ще до з'ясування вказаної попереду дати отримання квитка на випуск збірки, було відомо, що вже 24 січня 1860 р. автор надіслав кілька примірників видання принаймні до Андрія Козачковського; 2003, 193, 486) чи „метеликові" видання Шевченкових окремих творів, які друкувалися у серії „Сільська бібліотека" за текстом „Кобзаря"[68] *(перебігом їх видання письменник, як свідчать впроваджені у науковий обіг матеріали, не переймався). Зрозуміла річ, що в такому випадку квиток міг стосуватися лише випуску з друкарні Єгора Гогенфельдена*[69] *накладу „Букваря южнорусского" (цим виданням, як відомо з численних джерел, Шевченко щиро опікувався). Відповідний документ, як нині з'ясовано, постав саме 31 грудня 1860 р.*[70] *(видання позначено наступним роком). У гіпотетичному плані про те, що квиток, який бажав дістати Шевченко, стосувався саме випуску у світ „Букваря южнорусского", вже висловлювався Петро Жур (уперше у 1996 р.)*[71] *— не зосереджуючись, як виглядає, на підставах датування досліджуваного епістолярного документа, він цілком слушно звернув увагу на те, що узвичаєні дати його появи і виходу в світ „Букваря южнорусского" збігаються. Павлюк, ясна річ, знав, коли саме було дозволено поширювати наклад названого видання*[72]*, але, не пов'язавши відповідної інформації з датою аналізованої записки, висловив — причому не гіпотетично, як Жур, а категорично — іншу думку (зовсім неслушну, на наш погляд) щодо того, якого квитка бажав дістати Шевченко.*

Сумарно оцінюючи викладені матеріали, можна твердити, що в перебігу визначення дати досліджуваної записки звернуто увагу передовсім на такі факти: 1) наявне в автографі число (31), якого вона постала; 2) глибоку зацікавленість письменника виданням „Букваря южнорусского"; 3) поширення його накладу вже принаймні на початку січня 1861 р.[73] *Хоч у 1957 р. дослідники ще не знали, коли саме видано квиток на випуск „Букваря южнорусского" у світ, це, зрештою, не було — і не є нині — аж таким важливим для визначення узвичаєної дати аналізованої записки. Адже і Шевченко просив свого адресата передати „билет,*

[68] Див.: Бородін В. С. Т. Г. Шевченко і царська цензура...— С. 71—73; його ж. Над текстами Т. Г. Шевченка.— К., 1971.— С. 23—24.

[69] У шостому томі нового академічного видання цей видавець фігурує з помилково вказаним ініціалом — як В. Гогенфельден (2003, 528, 589). Ще в 1969 р. Василь Бородін слушно писав про Є. Гогенфельдена (Бородін В. С. Т. Г. Шевченко і царська цензура...— С. 74). В українському виданні Журової біографічної студії про Шевченка видавець фігурує як Є. і (в іменному покажчикові, що його опрацювала Валентина Судак) Єгор Васильович Гогенфельден (Жур П. Труди і дні Кобзаря.— С. 452, 487).

[70] Див.: Бородін В. С. Т. Г. Шевченко і царська цензура...— С. 74, 152.

[71] Див.: Жур П. Труды и дни Кобзаря.— С. 530; його ж. Труди і дні Кобзаря.— С. 448.

[72] Дослідник повідомив про це, коментуючи Шевченків лист до Варфоломія Шевченка від 22 січня 1861 р. (2003, 529).

[73] 4 січня 1861 р. Шевченко надіслав примірники свого нового видання Федотові Ткаченку і Михайлові Чалому (2003, 216).

коли достано“, оскільки не знав, чи відповідний документ уже оформлено (або/і чи його посідав на той час Михайло Лазаревський). Навіть якби квиток на випуск „Букваря южнорусского“ у світ було видано не 31 грудня 1860 р., а на кілька днів раніше чи пізніше, це не було б підставою твердити, що така дата записки не узгоджується зі встановленими фактами видавничої історії названого видання.

Хоча датування досліджуваної записки 31 грудня 1860 р., на нашу думку, вмотивоване, слід із прикрістю зазначити, що відповідні арґументи не артикульовано ні у трьох академічних виданнях повоєнного часу, у яких її опубліковано з названою редакторською датою, ні деінде.

5

В одній із записок до Михайла Лазаревського Шевченко зазначав: „Дай, будь ласкав, позавчорашній та вчорашній № „Пчелы“ (2003, 219). Записка не має авторської дати, дослідники узвичаєно відносять її до 10—12 лютого 1861 р. Павлюк зазначив: „Датується орієнтовно: записку написано на звороті листа Р. Д. Тризни до Шевченка від 30 січня 1861 р., одержаного Шевченком 10 лютого 1861 р.“ (2003, 531). Стосовно ідентифікації газетних чисел, які просив передати Шевченко, у новітньому коментарі сказано: „Йдеться про петербурзьку газету „Северная пчела“, № 31 за 8 лютого та № 32 за 1861 р., які могли зацікавити Шевченка у зв'язку з публікацією початку статті „Из Вильно“, закінчення якої надруковано в № 33 за п'ятницю, 10 лютого“ (2003, 531).

Уперше цю записку вміщено за автографом у „єфремовському“ виданні (1929, 206)[74] — як звернену до невідомого з орієнтовною датою: початок лютого 1861 р. Текст записки відтворено за автографом, однак із невідомих причин не використано для її точнішого датування інформацію про те, що Шевченко дістав лист Романа Тризни 10 лютого[75]. Так само незрозуміле іґнорування восьми інших Шевченкових записок до Михайла Лазаревського, які вперше оприлюднив Павло Зайцев, мало наслідком, зокрема, те, що записку про „позавчорашній та вчорашній № „Пчелы“ було розглянуто поза її питомим контекстом і не з'ясовано, до кого саме Шевченко звертався. Зайцев подав текст записки за „єфремовським“ виданням і, оскільки не мав змоги звернутися до автографа, датував так само: початок лютого 1861 р. (1935, 272).

Орієнтовну дату записки про „позавчорашній та вчорашній № „Пчелы“ уперше — і беззастережно — запропоновано в десятитомному виданні: „Адресатом М. Лазаревський визначається тому, що записка подібного змісту адресована була йому і 13 лютого [...] На цій же підставі встановлюється і дата: 10—12 лютого 1861 р.“ (1957, 499). У записці до Лазаревського, що постала 13 лютого 1861 р., Шевченко зазначав: „Дай Федорові 25 карбован[ців] та суботню „Пчелу“ (2003, 220). Письменник, як сказано в новітньому коментарі, бажав дістати № 34 „Северной пчелы“ за суботу, 11 лютого 1861 р. (2003, 531).

---

[74] А не в десятитомному зібранні творів, про що помилково повідомлено в новітньому коментарі (2003, 531). У десятитомному зібранні Шевченкових творів подано посилання на „єфремовське“ видання як місце першодруку досліджуваної записки (1957, 499).

[75] Письменник назвав відповідну дату в позначеному тим же днем листі до Василя Тарновського-молодшого (1929, 206—207).

Не можна не помітити кількох суперечностей. Заявляючи, що запискою з орієнтовною датою 10—12 лютого 1861 р. Шевченко просив передати числа за 8 і 9 лютого, Павлюк чинить некоректно, оскільки де-факто виходить із того, що записка постала 10 лютого. Але це могли бути і газетні числа за 9 і 10 лютого 1861 р.— з умовою, що Шевченко надіслав записку 11 лютого. Якби висловлене в ній прохання було виконане, то орієнтовне датування записки належало б звузити; в іншому разі слід твердити, що письменник двічі просив надіслати число „Северной пчелы" за 11 лютого (субота) — 12 лютого („вчорашній" номер) і 13 лютого („суботня „Пчела"). Оскільки підстав так уважати немає, то записку слід було б орієнтовно датувати не 10—12, а 10—11 лютого 1861 р.

З огляду на неможливість точного датування записки принаймні дивними виглядають спроби з'ясувати, які саме матеріали зацікавили Шевченка вже в перебігу прочитання чисел. Так, Петро Жур припускав, коментуючи записку про „позавчорашній та вчорашній № „Пчелы", що в номері від 8 лютого 1861 р. увагу письменника привернула замітка про публічний продаж негрів[76]*. Вказавши на відповідну публікацію, дослідник де-факто висловився за те, що Шевченкова записка постала 10, а не 10—12 лютого 1861 р., як її датовано у праці „Труди і дні Кобзаря".*

Із обох записок випливає, що смертельно хворий Шевченко, який у той час не виходив зі свого помешкання і якого мало хто відвідував, просто бажав ознайомитися зі свіжими числами інформативної петербурзької газети. Не бачивши самих її чисел, він навряд чи міг знати про їх наповнення (якщо вони не містили продовження чи закінчення публікацій, розпочатих у попередніх номерах, які він мав нагоду переглянути раніше). Якби письменникові справді вдалося ознайомитися до написання досліджуваної записки з початком статті „Из Вильно", який „Северная пчела" вмістила в числі від 8 лютого, і названа публікація зацікавила Шевченка, то 11 лютого він міг звернутися до Лазаревського з проханням надіслати наступні числа, за 9 і 10 лютого 1861 р., в яких друкувалися продовження і закінчення статті.

Наявні в науковому обігові матеріали усе ж дають підстави для визначення лише нижньої межі орієнтовної дати відповідної Шевченкової записки (terminus post quem): не раніше 10 лютого 1861 р. Саме з такою редакторською датою записку про „позавчорашній та вчорашній № „Пчелы" і слід надалі друкувати, оскільки розглядати 12 лютого 1861 р. як верхню межу орієнтовної дати немає підстав. Ця ситуація — одна з тих, стосовно яких Лідія Опульська слушно зазначала: „[...] коли нема достатніх підстав для абсолютного датування, краще вдовольнятися датуванням відносним, ніж удавати, що дослідник знає більше, як йому відомо"[77]*. Проблема точнішого датування досліджуваної записки має і надалі перебувати у сфері уваги шевченкознавців.*

Віктор ДУДКО

---

[76] Див.: Жур П. Труды и дни Кобзаря.— С. 538; його ж. Труди і дні Кобзаря.— С. 455.

[77] Опульская Л. Д. Проблема датировки произведений // Основы текстологии.— Москва, 1962.— С. 178.

ФАКТИЧНІ ПОМИЛКИ У ФРАНКОВОМУ „НАРИСІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКО-РУСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДО 1890 р.“: ПРОБЛЕМИ КОМЕНТУВАННЯ

Уже Дмитро Дорошенко, перший рецензент „Нарису історії українсько-руської літератури до 1890 р.“ (1910), зазначив, що наведені в ньому численні „дрібниці (біографічні і бібліографічні)“ не можуть задовольнити „бібліографа-спеціялиста через недостачу потрібної точности“, вказав на те, що наявним у студії помилкам „немає кінця“, і „це позбавляє книгу ціни при користуванні нею задля справок“[1]*. Хоча Іван Франко вважав, що рецензент не має рації*[2]*, інші дослідники переважно солідаризувалися саме з Дмитром Дорошенком. Сергій Єфремов*

---

[1] Рада.— 1910.— 27 іюня (10 лип.).— № 145.— С. 4; підпис: Д. Д. Коментуючи Франкову статтю „Давнє й нове“ (1911), в якій згадано рецензію Дмитра Дорошенка в „Раді“, Олексій Гончар не лише не подав точних вихідних даних відповідної публікації, а й помилково атрибутував її Володимиру Дорошенкові (див.: Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1983.— Т. 38.— С. 592. Далі покликаємося на це видання в тексті, вказуючи том і сторінку). В іншій рецензії на „Нарис...“ Д. Дорошенко висловився стосовно фактографії праці стриманіше, вказавши, що Франко наводить „силу навіть самих дрібних бібліографічних уваг“, які, однак, „справжнього бібліографа [...] задовольнити не можуть тим, що не завжди вони точні“ (Світло.— 1911.— Ч. 5.— С. 74—75; підпис: Д. Д-ко). Володимир Дорошенко, ще один рецензент „Нарису...“, зазначив, що в „книжці помітили ми деякі дрібні огріхи — lapsus memoriae або помилки переписчиків“, і вказав на кілька відповідних неточностей (Дорошенко В. Нові книжки по історії нашої літератури // Літературно-науковий вістник.— 1910.— Т. LI, кн. 7.— С. 183). У новітньому дослідженні цю публікацію помилково приписано Дмитру Дорошенкові (див.: Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко.— Львів, 2008.— Кн. 9: Катастрофа.— С. 302—308). Як відомо, тогочасний редактор „Літературно-наукового вістника“ Михайло Грушевський просив Володимира Дорошенка написати про „Нарис...“ „якомога лагідніше“, хоча був „свідомий усіх хиб цієї безперечно слабої речі, на якій виразно позначилася хвороба її славетного автора“ (Дорошенко В. „Літературно-науковий вісник“ // Українські бібліологічні вісті.— Авґсбурґ, 1948.— [Вип.] 1.— С. 15).

[2] У листі до редакції газети „Рада“ від 13 липня 1910 р., якого за життя Франка не опубліковано, він писав стосовно публікації Д. Дорошенка: „При кінці рецензент виказав деякі помилки в датах, знайдені в моїм „Нарисі“; за всякі такі вказівки автор, особливо такий, що змушений був диктувати свій твір серед дуже важких обставин, буде вдячний усякому рецензентові. Але виказавши 5 або 6 таких помилок, із яких деякі можуть бути навіть коректурними недоглядами, ніякий рецензент не має права кидати на книжку загальний засуд: „щодо неточностей і помилок, то їм нема кінця“. Рецензент, очевидно не привик числитися зі своїми словами“ (50, 386). Потрібно уточнити: зауваги Д. Дорошенка стосувалися не лише хронологічних помилок автора „Нарису...“ (див. далі); Микола Грицюта, коментатор названого листа Франка, залишив відповідне його твердження без пояснення (50, 619—622). Ясна річ, рецензентові не випадало подавати в орієнтованій на ширшого читача газеті докладний реєстр помилок, яких припустився автор „Нарису...“,— ішлося лише про те, щоб показати їх характер на підставі наведених у рецензії кількох конкретних прикладів. Ярослава Мельник помилково твердить, що цитований Франків лист до редакції газети „Рада“

розглядав Франкову працю як „дуже детальний реєстр авторів, книг і видавців [...] з страшною силою помилок у біографічних і бібліографічних відомостях“[3]. *Дослідник цілком слушно зазначив, що „вся вага „Нарису“ зводиться [...] до визбирування сирового матеріялу, хоча і з його, через зазначені причини, користуватись доводиться надто обережливо“*[4].

Натомість Тетяна Третяченко, яка підготувала до публікації у 50-томному зібранні творів Франка розділи „Нарису...“, присвячені новій українській літературі[5], *заперечила поширену думку про те, що „помилок в „Нарисі...“ сила-силенна“*[6]. *Дослідниця писала: „Вивчення тексту „Нарису...“ показало, що в ньому допущено понад сорок неточностей. Тридцять — в датах, решта — в іменах та назвах“*[7]. *Це твердження потребує суттєвого уточнення, оскільки насправді, як далі буде показано на підставі детального аналізу одного із сеґментів „Нарису...“, в його тексті фактичних помилок істотно більше, ніж зафіксовано у вміщених у 41-му томі коментарях до Франкової праці*[8]. *Не є коректними і „хронологічні“ міркування Третяченко: „Щодо дат, то часто-густо спостерігаємо різницю між названою І. Франком і дійсною в один рік. На нашу думку, це не помилка, тим паче — не механічна, а, напевне, ще не розкрита нами тенденція“*[9]. *Франкові похибки в датах*

спрямовано проти рецензії Володимира Дорошенка (див.: Мельник Я. І остатня часть дороги...: Іван Франко: 1908—1916.— Дрогобич, 2006.— С. 184).

[3] Єфремов С. Історія українського письменства. Вид. 4-те. Фотопередрук.— Мюнхен, 1989.— Т. II.— С. 45.

[4] Там само.

[5] Усне повідомлення Третяченко. У самому 41-му томі, в якому републіковано „Нарис...“, про розподіл праці між упорядниками (Володимир Крекотень, Третяченко) нічого не сказано.

[6] Третяченко Т. Г. З приводу текстологічних проблем видання „Нарису історії українсько-руської літератури до 1890 р.“ Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 вересня 1986 р.).— К., 1990.— Кн. 2.— С. 170. Дослідниця розглянула дискусійні аспекти републікації відповідної праці у 50-томному зібранні творів Франка, в якому текст її відтворено непослідовно. Деякі фактичні помилки виправлено власне в авторському тексті з поданням у коментарях наявного в першодруці варіанта, інші — навпаки, залишено у Франковому тексті і вказано на них у коментарях. Ясна річ, що коректним є саме другий підхід, який і обстоювала Третяченко. Але їй не вдалося остаточно переконати у слушності такого підходу своїх авторитетніших колег, які вважали, що не можна „видавати історію літератури з помилками“ (Там само). У дискусії позицію Третяченко підтримав Григорій Грабович (див.: Там само.— С. 183). Пор.: „Звичайно, ми хотіли б мати текст без усіляких помилок, але не робота текстолога втручатися у знання автора, в його розуміння тих чи тих явищ дійсности, в його оцінки описуваних подій. Нехай уже краще ці помилки залишаться в тексті й будуть застережені лише в коментарі, ніж буде дозволено текстологові переробляти авторський текст, узгоджуючи його з нашими сьогоднішнім знанням про ці факти [...] Певна річ, ніякі виправлення фактичних помилок автора неприпустимі, бо це буде прямим і свавільным втручанням в авторський текст“ (Прохоров Е. И., Штокмар М. П. Установление канонического текста // Основы текстологии.— Москва, 1962.— С. 335—336).

[7] Третяченко Т. Г. З приводу текстологічних проблем...— С. 170.

[8] Прикрим непорозумінням слід уважати тезу авторів позначеної апологетичним трактуванням Франка новітньої студії про нього, які, цілком солідаризувавшись із письменником у його полеміці з Дмитром Дорошенком стосовно фактографії досліджуваної праці, зазначили, що в „Нарисі...“ наявні лише кілька „дрібних помилок“ (Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко.— Кн. 9.— С. 315).

[9] Третяченко Т. Г. З приводу текстологічних проблем...— С. 170. Відповідний погляд Третяченко поділяє також інша дослідниця (див.: Мельник Я. І остатня часть дороги...— С. 169).

не улягають певній логіці і часто є значно істотнішими, про що свідчать й коментарі самої Третяченко, й інші матеріали.

Єфремов ставив на карб Франкові брак у досліджуваній праці „величезного критичного та наукового апарату, до якого привчив був автор попередніми своїми працями з історії письменства й літературними оглядами“[10]*. У даному разі, проте, з Єфремовим ледве чи можна погодитися. Адже з огляду на жанрові особливості нарису (і передовсім* конспективність*) документування залучених джерел зовсім не конечне. Інша річ, що в перебігу написання „Нарису...“ ці джерела, переважно добре знані Франкові, таки треба було наново опрацювати, чого він не годен був зробити з огляду на стан здоров'я. Добре відомо, що саме авторова „смертельна недуга [...] вельми одбилась“ на якості досліджуваної праці, „надто на останніх розділах“ її*[11]*. Як свідчив сам Франко, „Нарис...“ написано „серед прикрих і важких обставин“ (41, 194). „Позбавлений свободи обох рук від кінця цвітня 1908 р.,— зазначав він у передмові,— я мав утруднену всяку духову роботу і користування книжками не тільки сею фізичною безвладністю, але ще більше, може, психічним неспокоєм. Се нехай буде оправданням, що мій „Нарис“ виходить не так повний і не так, може, викінчений у деталях, як би мені бажалося“ (41, 194)*[12].

Розглядаючи досі непомічені у досліджуваній Франковій праці фактичні помилки, не ставимо за мету вичерпно висвітлити означену проблему. Зосереджуємося в даному випадку лише на деяких репрезентативних сюжетах відповідного характеру, що стосуються журналу „Основа“ (1861—1862) і його авторів.

Франко був добре обізнаний з „Основою“, мав її комплект у власній книгозбірні (причому — оскільки відповідні примірники потрапили до нього без обкладинок, на яких було вміщувано зміст чисел,— власноруч склав реєстр публікацій кожного з них)[13]*, неодноразово висловлювався про часопис*[14]*. Проте, висвітлюючи в „Нарисі...“ історію видання „Ос-*

---

[10] Єфремов С. Історія українського письменства.— Т. II.— С. 45.

[11] Там само.

[12] Навівши цей фрагмент Франкової передмови, Михайло Мочульський писав: „У всіх примірниках „Нарису“ — з виїмком кількох — був пропущений В. Гнатюком під час друкування уступ, який треба вставити між словами „психічним неспокоєм“ і „Се нехай...“: „який причиняв мені слух, отворений на голоси духів. Сей надзвичайний дар, одержаний мною з волі Провидіння, робив мені майже неможливим усяке думання“. Цей уступ беру з Гнатюкового примірника“ (Мочульський М. З останніх десятиліть життя Франка. 1896—1916: Спогади і причинки // За сто літ: Матеріяли з громадського і літературного життя України XIX і початків XX століття.— К., 1928.— Кн. 3.— С. 283). Також див.: Дорошенко В. Іван Франко і Михайло Грушевський // Сучасність.— 1962.— Ч. 2.— С. 15—16.

[13] Див.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, бібліотека І. Франка (далі — Бібліотека І. Франка), № 424—431.

[14] Непомічені фактичні неточності наявні у Франкових зверненнях до „Основи“ не лише в „Нарисі...“, а й у деяких раніше написаних працях. Приміром, висвітлюючи у призначеній для масового читача брошурі „Про життя і діяльність Олександра Кониського“ (1901) початок „доби великих реформ“, Франко зазначив, що в Петербурзі „в році 1861 зачала виходити [...] літературно-наукова часопись „Основа“, зразу мішано, по-московськи і по-українськи, а далі чисто по-українськи“ (Франко І. Вибрані твори: У 3 т. Вид. 2-ге, доп. / Упоряд. та ред. О. Баган.— Дрогобич, 2005.— Т. 3.— С. 277). У новітній коментованій републікації брошури цитований уступ залишено без пояснення (див.: Там само.— С. 652—653), у даному випадку конче потрібного. Письменник припустився помилки (можна гадати, поклавшись на пам'ять): „Основа“, як добре відомо, аж до припинення її видання виходила

нови" і творчі біографії її авторів, Франко, як свідчать численні показові деталі, звертався не до власного комплекту петербурзького видання і не до публікацій про його дописувачів, а переважно до бібліографії нового українського письменства, яку уклав Михайло Комаров[15]*,— попри те, що був свідомий недосконалости названої праці. „Невважаючи на свою неповноту і неточності,— писав Франко,— сей „Покажчик" і досі одинокий інформаційний засіб для нового українського письменства" (41, 345). Саме некритичним використанням бібліографії Комарова було зумовлено появу у Франковій праці принаймні частини фактичних помилок*[16].

„Основі" присвячено найбільше уваги у розділі XLI „60-ті роки на Україні". Уже його перше речення, однак, потребує хронологічних уточнень, яких у 41-му томі немає. Франко зазначив: „Початок 60-тих років на Україні характеризується трьома пам'ятними фактами: знесенням кріпацтва д[ня] 16 лютого 1861[17]*, смертю Шевченка д[ня]*

двома мовами — українською і російською. Причому у більшості її чисел переважав — часом істотно — саме російськомовний матеріал (див.: Дудко В. І. Українсько-російська двомовність журналу „Основа": стратегія і практика // Вісник Київського славістичного університету. Серія: філологія.— К., 2007.— Вип. 34.— С. 16—26). Михайло Нечиталюк писав, що „Основа" була двомовною, „як відомо, не з власного вибору українців, а з волі російського царизму й урядової цензури" (Нечиталюк М. Ф. Примітки та коментарі // Українська преса: Хрестоматія.— Львів, 1999.— Т. 1: Преса Східної України 60-х років XIX ст.— С. 443). Лідія Сніцарчук також уважає, що вибір мовного режиму часопису зумовили „імперська політика" й „адміністративний тиск" (Сніцарчук Л. Українська преса 1812—1890 рр.— „достойне свідоцтво культурної та народної свідомости" // Українська преса в Україні та світі XIX—XX ст.: Історико-бібліографічне дослідження.— Львів, 2007.— Т. 1.— С. 64). Обидва твердження є типовими прикладами перебільшення впливу владних інстанцій на функціонування „Основи", який насправді не був аж таким істотним (докладно див.: Дудко В. Журнал „Основа" у жандармських матеріалах // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія.— К., 2006.— Т. 2.— С. 7—45). Сніцарчук, не наводячи посутніх арґументів, намагається дезавуювати висловлену ще у 1918 р. тезу Володимира Міяковського, яка стосується епохи „Основи": „Розуміється, що мати газети чи журнал виключно на вкраїнській мові було б для того часу розкішшю: не вистарчило б на це ні співробітників, ні читачів" (Міяковський В. До історії української журналістики // Наше минуле.— 1918.— Ч. 3.— С. 81). Якщо, однак, поглянути на історію видання „Основи" неупереджено, неважко переконатися, що рацію мав-таки Міяковський. Двомовність „Основи" визначили саме ті обставини, про які він писав,— і насамперед відсутність потрібної для самоокупности видання україномовної аудиторії. Редактор журналу Василь Білозерський, маючи значний запас україномовних текстів, придатних до друку, у кожному числі віддавав їм частину журнальної площі. Лише з огляду на це можна доказово пояснити, чому на сторінках „Основи" не з'явилася низка україномовних творів, що були в розпорядженні редакції,— включно з романом Анатолія Свидницького „Люборацькі", про який Білозерський висловився дуже прихильно (див.: Дудко В. І. Українсько-російська двомовність...— С. 22—24).

[15] Див.: Бібліографічний покажчик нової української літератури (1798—1883 р.) / Зібрав М. Комаров // Рада: Український альманах на 1883 рік / Вид. М. Старицького.— К., 1883.— Част. 1.— С. 397—470. (Далі покликаємося на цю публікацію в тексті, вказуючи сторінку.) Примірник названого видання зберігся у книгозбірні письменника (див.: Бібліотека І. Франка, № 3315). Покажчик Комарова також видано окремим відбитком (К., 1883.— 74 с.).

[16] Як слушно зазначив Євген Прохоров, недостатньо обмежитися констатацією помилки, якої припустився автор,— потрібно спробувати з'ясувати причини й обставини її появи (див.: Прохоров Е. И. Текстология: Принципы издания классической литературы.— Москва, 1966.— С. 156).

[17] Цю ж дату Франко вказав у праці „Про життя і діяльність Олександра Кониського" (див.: Франко І. Вибрані твори.— Т. 3.— С. 277). У названому виданні відповідне місце також залишено без коментаря.

7 марта того ж року і повстанням видавництва „Основа" в Петербурзі" (41, 304). Обидві конкретні дати є помилковими (причому подано їх за різними стилями). Як добре відомо, маніфест імператора Олександра II про селянську реформу постав 19 лютого ст. ст. 1861 р.[18]*, Шевченко помер 26 лютого ст. ст. (10 березня н. ст.).*

На сторінках „Основи", писав автор „Нарису...", „надрукував свої перші твори Степан Ніс: „Хуртовина" і „Людська пам'ять про старовину". Ніс писав пізніше багато, друкував у „Киевской старине", а по його смерті редакція того журналу видала збірку його оповідань окремою книжкою" (41, 309—310). Цей уступ супроводжено в коментарі формальною довідкою про Носа, яка в даному випадку не є достатньою. Насправді найраніші публікації Носа з'явилися друком у неофіційній частині „Черниговских губернских ведомостей". Так, у 1859 р. він опублікував там поезію „На чужбині" (№ 25) і прозові мініатюри „Чотири пори годовії" (№ 43), „До пахаря" (№ 45). Ніс уміщував у названому виданні також історичні нотатки, фольклорні записи, етнографічні матеріали[19]*. „Людська память про старовину" — це назва розділу „Основи", а не твору Носа, як помилково повідомив Франко. У розділі опубліковано писання не лише Носа („Шворин рід", „Про Коно-*

[18] Про це писав у рецензії на „Нарис..." Дмитро Дорошенко (див.: Рада.— 1910.— 27 іюня (10 лип.).— № 145.— С. 4). Рецензент також слушно вказав на помилковість Франкових тез про те, що Куліш, як і Костомаров, походив із Вороніжчини, що „Костомарова нібито заслано на три роки до Вятки, де той ніколи й не був, що Куліша заслано до Калуги зам[ість] до Тули" (Там само). У републікації „Нарису..." всі ці місця не супроводжено поясненнями (41, 281—282, 284, 616). Франко помилково ототожнив містечко Вороніж Чернігівської губернії, в якому народився Куліш, і місто Воронеж — центр губернії, в якій (у слободі Юрасівці) народився Костомаров. У рецензії на видані у 1885 р. „Оповідання" Данила Мордовця сам Франко цілком слушно вказав, що Костомарова заслано „в 1848 р. до Саратова" (Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах.— К., 2008.— Т. 53.— С. 184), не називаючи терміну заслання, який насправді не був визначений. Костомарова, однак, спершу планували заслати не до Саратова, а до Вятки. Про це Франко міг знати, зокрема, з автобіографії Костомарова, яку записала Надія Білозерська (див.: Русская мысль.— 1885.— Кн. 5.— С. 220). Імовірно, що до появи у „Нарисі..." помилкового твердження про Вятку як місце заслання Костомарова додатково могли причинитися також уміщені в петербурзькому журналі „Былое" матеріали зі слідчої справи III відділення про Кирило-Мефодіївське братство. Публікацію корпусу документів Павло Щоголєв підсумував повідомленням про ухвалу імператора Миколи I заслати Костомарова до В'ятки, не поінформувавши про те, що згодом це рішення було скориговано (див.: [Щеголев П. Е.] Признания Н. И. Костомарова в III Отделении: По неизданным данным // Былое.— 1907.— № 8.— С. 228). Відповідні обставини докладно висвітлено у четвертій главі автобіографії Костомарова, яку записала його дружина (див.: Костомаров Н. И. Автобиография // Костомаров Н. И. Автобиография. Бунт Стеньки Разина.— К., 1992.— С. 144, 147). Ця глава, проте, вперше з'явилася друком у квітневому числі журналу „Вестник Европы" за 1910 р., коли робота над „Нарисом..." уже була закінчена (передмову до нього датовано 10 квітня н. ст.).

[19] Див.: Указатель статей по истории, археологии и этнографии, помещенных в „Черниговских губернских ведомостях" за 1838—1906 гг. // Труды Черниговской губернской ученой архивной комиссии.— Чернигов, 1908.— Вып. 7.— Отд. II.— С. 62, 100, 107—108, 116). Деякі відповідні Носові публікації також зареєстровано у: Коваленко Г. Очерк жизни и деятельности украинского этнографа и народного врача С. Д. Носа (1829—1900) // Киевская старина.— 1901.— Т. LXXIV.— Сент.— Отд. I.— С. 365. Про те, що Ніс розпочав свою „вкраїнську літературну діяльність" у неофіційній частині „Черниговских губернских ведомостей", було повідомлено і в публ.: Грінченко Б. Петро Кузьменко // Сборник Харьковского историко-филологического общества.— Харьков, 1909.— Т. XVIII: Пошана: Издан в честь проф. Н. Ф. Сумцова. 1874—1909.— С. 174. Це видання збереглося у книгозбірні автора „Нарису..." (див.: Бібліотека І. Франка, № 3811).

тіп")[20], *а й інших авторів. Це, приміром, Куліш („Січові гості. Споминка старого діда" — у січневому числі за 1862 р.; підпис: Панько Казюка), Олександр Кониський („Спафарієва Рудка" — у листопадово-грудневому числі за 1861 р.). Також Ніс надрукував в „Основі" допис „Вісточка з Непитай-города" (у червневій книжці за 1861 р.; підпис: С. Волошин)*[21] *і нарис про українське народне вбрання „Деяка подробиця. (З поводу „Живописної України)" (у серпневому числі за 1862 р.; підпис: Стецько Благовіст)*[22]. *Про авторство другої з названих публікацій Франко ледве чи міг знати.*

Ніс справді писав багато (переважно прозу), тільки до ширшого читача майже все те не доходило. Наприкінці XIX ст. він прагнув знайти видавця для своїх художніх творів, про що повідомлялося у пресі[23]. *Та ці заходи не були результативними. Єдина відома на сьогодні прижиттєва власне літературна публікація Носа, що з'явилася після припинення видання „Основи",— оповідання „Запорожецъ Абиух" в альманасі „Складка" (1897). Численні автографи недрукованих художніх творів Носа зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, у наукових архівних фондах рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України і відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. На сторінках „Киевской старины" Ніс час від часу вміщував історичні розвідки, надрукував уривок зі споминів*[24].

Найістотніше ж те, що ні в численних публікаціях про Носа, ні в бібліографічних покажчиках не зафіксоване окреме видання Носових творів, про яке повідомив Франко. У даному випадку він помилково приписав Носові збірку творів його сучасника — „Рассказы М. Т. Симонова (Номиса)" (К., 1900), яку редакція „Киевской старины" видала не після смерти, а ще за життя автора[25]. *Було кілька підстав для Франкової відповідної атрибуційної тези. Крім близькости прізвища Носа і псев-*

[20] Обидві публікації з'явилися у 1861 р.: „Шворин рід" — у жовтневому числі, „Про Конотіп" — у листопадово-грудневому. Комаров описав ці публікації так: „Людська пам'ять про старовину. Шворин рід, Про Конотіп. Ос[нова]. 1861.— [№] 10—11" (436). Листопадово-грудневе число часопису за 1861 р. Комаров послідовно позначав як книжку 11. Франко безпідставно скоротив поданий у покажчику Комарова опис відповідних публікацій, вказавши лише назву розділу, в якому вони з'явилися. Єфремов також писав: „Перша літературна праця Носа — оповідання „Хуртовина" — надрукована була в „Основі" р. 1861; в „Основі" ж появилися два начерки під заголовком „Людська память про старовину"..." (Єфремов С. Жертви нашого лихоліття: М. Т. Симонов (ум. 26. XII. 1900 / 8. I. 1901), С. Д. Ніс (ум. 28. XII. 1900 / 10. I. 1901) // Літературно-науковий вістник.— 1901.— Т. XIV, кн. 4.— С. 49). Оскільки, як далі буде показано, в „Нарисі..." не враховано інших звісток, які містить названий некролог, треба думати, що і в даному випадку Франко скористався саме покажчиком Комарова.

[21] Цей псевдонім розкрито у 1901 р., одразу після смерти Носа (див.: Коваленко Г. Очерк жизни и деятельности украинского этнографа...— С. 363).

[22] Див.: Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI—XX ст.).— К., 1969.— С. 71.

[23] Наприклад, див.: Лукич Василь [Левицький В.]. Твори Степана Доброноса // Зоря.— 1894.— Ч. 23.— С. 505.

[24] Див.: Палієнко М. „Киевская старина" (1882—1906): Систематичний покажчик змісту журналу.— К., 2005 (за „Іменним покажчиком").

[25] До книжки було включено твори, що протягом 1899 р. друкувалися як додаток до журналу (див.: Палієнко М. „Киевская старина" у громадському та науковому житті України (кінець XIX — початок XX ст.).— К., 2005.— С. 322).

доніма Матвія Симонова, це й спільність їхніх зацікавлень — фольклор і література (обидва належали до етнографічно-побутової школи в українському письменстві, друкувалися в „Основі"). Додатковою обставиною, яка зумовила Франкову неточність, могло послужити те, що Симонов і Ніс відійшли з життя з інтервалом усього два дні, і редакція „Літературно-наукового вістника" вшанувала їхню пам'ять спільним некрологом[26]. *Слід зазначити, що часом помилково ототожнювали цих діячів української культури як інші їхні сучасники*[27], *так і пізніші дослідники*[28].

Франко безпідставно писав про те, що в „Основі" з'явилися перші твори і низки інших її авторів. Лише в окремих випадках це можна пояснити тим, що інформації про „дооснов'янські" публікації таких літераторів на той час або не було в науковому обігові, або ж вона подавалася у виданнях, з якими Франко ледве чи мав змогу ознайомитися (як, приміром, „Труды Черниговской губернской ученой архивной комиссии")[29].

Один із таких письменників — Митрофан Александрович, який в „Основі" виступав переважно під псевдонімом Митро Олелькович[30]. *„З довгого ряду інших українських письменників і грамотних людей, що друкували свої первоцвіти в „Основі",— писав Франко,— назвемо тут іще Митра Олельковича, що помістив у „Основі" своїх п'ять оповідань, передрукованих пізніше в Галичині окремою книжечкою, і, крім того, написав російською мовою цінну монографію Остерського повіту" (41, 309). Насправді Александрович також почав виступати як літератор на сторінках неофіційної частини „Черниговских губернских ведомостей" до появи „Основи". У 1860 р. він опублікував у чернігівському виданні літературні обробки казкових сюжетів „Про городянку та бублики" (№ 28) та „Семилітка" (№ 35), а також подорожні нотатки „Из Канева в Чигирин и обратно" (№ 30—34)*[31]. *В „Основі" з'явилися друком не п'ять, а сім творів Александровича*[32], *які Франко у 1895 р.*

---

[26] Згадки про видання „Рассказы М. Т. Симонова (Номиса)" див.: Єфремов С. Жертви нашого лихоліття...— С. 40—41.

[27] Наприклад, див.: Каталог української книгарні, бувшої редакції „Киевской старины".— К., 1913.— С. 50.

[28] Напр., див.: Бойко Ю. Шевченкова національно-революційна концепція та Шевченкове застосування її // Український історик.— 1989.— № 1/3.— С. 10; його ж. Шевченко у своїй практичній революційній діяльності // Бойко Ю. Вибране.— Heidelberg, 1990.— Т. IV.— С. 293.

[29] Тим більше проблематичним було для Франка ознайомлення з комплектами самих „Черниговских губернских ведомостей" — і „дооснов'янської" пори, і інших періодів.

[30] Євген Нахлік висловив небезпідставне припущення про те, що творцем псевдоніма був Куліш (див.: Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель: Наукова монографія: У 2 т.— К., 2007.— Т. 1.— С. 142).

[31] Ці публікації зареєстровано в бібліографії, в якій, проте, вказано авторство лише подорожніх нотаток (див.: Указатель статей по истории, археологии и этнографии...— С. 100, 107). Відповідні твори впроваджено у науковий обіг у публ.: Дудко В. І. Митрофан Александрович як фольклорист та етнограф // Народна творчість та етнографія.— 1987.— № 1.— С. 25—28.

[32] Один із первісно вміщених в „Основі" творів Александровича („Дещо про жидів") у новітній републікації безпідставно приписано Пантелеймонові Кулішу (див.: Куліш П., Костомаров М., Франко І. Жидотрепаніє... / Упоряд. і передм. В. Яременка.— К., 2005.— С. 86—100). Докладно див.: Дудко В. До історії полеміки між журналами „Основа" й „Сион": атрибуційні уваги // Сучасний погляд на літературу.— К., 2006.— Вип. 10.— С. 58—59.

передрукував окремим виданням зі своєю передмовою[33]. *Шість із семи відповідних „основ'янських" публікацій зареєстровано у покажчикові Комарова — як твори „М. Олельковича" (436)*[34]*; не було занотоване оповідання „Проскурка", опубліковане в червневому числі „Основи" за 1862 р. (підпис: М. Александрович)*[35].

---

[33] Див.: Українські писання Митра Олельковича.— Львів, 1895.— 111 с.

[34] В „Основі" вживано лише псевдонім із повним прибраним іменем — Митро Олелькович. У бібліографії Комарова — навіть якщо авторський підпис включав повне ім'я (справжнє чи прибране) — переважно вказано лише ініціал. Унаслідок хибного розкриття відповідних ініціалів Франко припустився помилок в іменах кількох літераторів. Один із них — Олександр Шишацький-Ілліч, який помер ще в „дооснов'янську" епоху. Франко помилково назвав письменника Андрієм (41, 303, 620), подаючи відомості про його творчий доробок за покажчиком Комарова, де опис відповідних публікацій було озаглавлено таким чином: „Шишацький-Ілліч А." (457—458). У занотованих на сторінках покажчика нової української літератури і праці Франка (41, 303) книжках „Українська квітка" (1856, 1857) і „Сборник малороссийских пословиц и поговорок" (1857) їхнім автором названо „Александра Шишацкого-Иллича" (див. точний бібліографічний опис названих видань: Україномовна книга. 1798—1916 / НАН України; Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського / Укл. М. Д. Бойченко, І. І. Діденко, Р. С. Жданова та ін.— К., 1996.— Вип. 1.— С. 20, 22—23). Франко, безперечно, знав справжнє ім'я автора „Української квітки", оскільки вказав його у „Нарисі..." — в розділі XLVI „80-ті роки в Галичині", в якому зафіксовано публікації про Шишацького-Ілліча, що з'явилися в альманасі „Ватра" і журналі „Зоря" (41, 441, 453). Називаючи твори, вміщені протягом 1888 р. на сторінках „Зорі", Франко вказав на причинок „Катерини Балашівної про Олександра Шишацького-Ілліча" (41, 441). Так позначено авторство названої публікації у покажчиках Івана Левицького (Галицко-русская библиография за 1888 год / Сост. И. Е. Левицкий.— Львов, 1889.— С. 34; Українська бібліографія Австро-Угорщини за роки 1887—1900 / Уложив на підставі автопсії Ів. Ем. Левицький.— Львів, 1909.— Т. І.— С. 128). У самому журналі відповідну публікацію підписано інакше: „Катря Балашівна" (Зоря.— 1888.— Ч. 16.— С. 270—271). Ця — лише на перший погляд неістотна — розбіжність дає підстави твердити, що в колі джерел, до яких звертався Франко у перебігу роботи над „Нарисом...", були і другий том „Галицко-русской библиографии XIX столетия" Левицького (41, 290, 354, 366), і її продовження. Псевдонім „Катря Балашівна" використовував Є. Ф. Дорошевський (див.: Миронець І. Ол. Вас. Шишацький-Ілліч: До характеристики українського романтичного стилю: (З нагоди 70-ліття з дня смерти Ол. Вас. Шишацького-Ілліча) // Україна.— 1929.— Кн. 34.— Трав./черв.— С. 36; Кудрявцева З. Ф. Олександр Шишацький-Ілліч: Його місце і роль у розвитку науки про народну творчість / Автореф. дис. ... канд. філол. наук.— К., 2000.— С. 1).

[35] Повний опис усіх семи публікацій Александровича в „Основі" подано у: Огоновський О. Історія літератури руської.— Львів, 1891.— Часть III.— Від. І.— С. 522—523. Основну частину Франкової передмови до „Українських писань Митра Олельковича" становить замітка Володимира Антоновича „До біографії Митрофана Александровича (Митра Олельковича)", первісно вміщена в „Зорі" (1886.— Ч. 10.— С. 176; підпис: В.). Франко навів замітку Антоновича у повному обсязі, беззастережно інкорпорувавши в її основний текст авторську підрядкову примітку. У коментарі Олени Луцишин до новітньої републікації Франкової статті неточно зазначено, що письменник „широко цитує" замітку Антоновича (Франко І. Додаткові томи...— Т. 53.— С. 765). Стосовно складу львівського видання Франко зазначив, що „отся книжечка містить усе, що досі звісно з його українських писань" (Там само.— С. 520). У коментарі Луцишин до передмови Франка про інші україномовні твори Александровича (вміщені в неофіційній частині „Черниговских губернских ведомостей") не йдеться (див.: Там само.— С. 765—766). У коментарі Наталії Тодчук до статті про Александровича, первісно опублікованої чеською мовою у першому томі довідкового видання „Ottův slovník naučný" (Praha, 1888), подано хибну дату народження Александровича — 1840 р. (див.: Там само.— С. 691); у Франка: „бл. 1840" (Там само.— С. 214). Як давно з'ясовано, Александрович народився у 1837 р. (наприклад, див.: Шалата М. Й. Александрович (Олександрович) Митрофан Миколайович // Українська літературна енциклопедія: У 5 т.— К., 1988.— Т. 1.— С. 42; Дудко В. Коли ж народився Митрофан Александрович? // Слово і час.— 1992.— № 2.— С. 83—84). Не уточнено в коментарі і висловлену у Франковій словниковій статті помилкову тезу про те, що Александрович виступав на сторінках „Основи" тільки під псевдонімом (див.: Франко І. Додаткові томи...— Т. 53.— С. 214).

Степан Руданський також уперше виступив не в „Основі“, як уважав Франко (41, 306), а в 1859 р. в петербурзькій газеті „Русский мир“ (і то з україномовними творами!). Про це, однак, автор „Нарису...“ не міг знати. Микола Петров писав у 1884 р.: „Первые произведения свои Руданский помещал в „Русском мире“ в 60-х годах“[36]*. Але протягом тривалого часу цих публікацій Руданського не розшукано. Ще у 1926 р. Агатангел Кримський, коментуючи наведене повідомлення (неточне під хронологічним оглядом), зазначав: „Звідки взяв цю звістку проф. Петров, невідомо, а перевірити її тут, у Києві, не можна [...] Ліберальна щотижнева газета „Русский мир“ виходила в Петербурзі (теперішньому Ленінграді) з 1859 р. до перших днів 1863 р. Навряд, щоб міг Руданський містити там щось, писане українською мовою“*[37]*. Як припускав Кримський, „звістка проф. Петрова стосується не до поезії, а до якоїсь ділової (може, етнографічної) замітки, яку мав би молодий Руданський умістити в тій газеті“*[38]*. Проте на час появи 50-томника творів Франка публікації Руданського в „Русском мире“ вже впроваджено у науковий обіг*[39]*, і про них належало сказати в коментарі до „Нарису...“*

Олекса Стороженко, зазначив Франко, „розпочав свою письменську діяльність також у „Основі“ 1861—1862 рр. та перервав її швидко потім наслідком острої критики Пипіна“ (41, 338). У коментарі це місце пояснено таким чином: „І. Франко має на увазі критичну рецензію О. Пипіна, надруковану у журналі „Современник“ (1863, т. 97, № 8), на „Українські оповідання“ О. Стороженка (СПб., 1863)“ (41, 626). Насправді Стороженко почав виступати з літературними творами ще у другій половині 1850-х рр. Про його тогочасну участь у російській періодиці (журнали „Библиотека для чтения“ і „Отечественные записки“, газета „Северная пчела“), про окремі видання художніх творів і перекладів з української дослідники писали до появи Франкового „Нарису...“[40]

Стверджуючи, що Стороженко перервав літературну діяльність „наслідком острої критики Пипіна“, Франко, безперечно, мав на увазі студію Кримського „Чому Олекса Стороженко покинув писати по-українськи?“ (1901). У цій статті, якою супроводжено републікацію (в українському перекладі) запозиченої із „Современника“ рецензії на Стороженкові оповідання, Кримський обережно висловився стосовно її атрибуції. Він писав про автора анонімно опублікованого в російському журналі відгуку, що „се, мабуть, Пипін“[41]*. Ні цитована стаття Кримського, ні пізніші студії інших дослідників ніяких арґументів на*

---

[36] Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия.— К., 1884.— С. 443.

[37] Кримський А., Левченко М. Знадоби для життєпису Степана Руданського (1833—1873).— К., 1926.— С. 92.

[38] Там само.

[39] Наприклад, див.: Руданський С. Твори / Упоряд., підгот. текстів, вступ. стаття та приміт. В. Я. Герасименка.— К., 1959.— С. 9, 23, 628, 633, 635, 637; Українські письменники: Біо-бібліографічний словник: У 5 т. / Укл. М. Пивоваров, Г. Сингаївська, К. Федоритенко.— К., 1963.— Т. 3.— С. 114.

[40] Наприклад, див.: Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы...— С. 212; Огоновський О. Історія літератури руської.— Часть III.— Від. I.— С. 312, 316—317.

[41] Літературно-науковий вістник.— 1901.— Т. XIV, кн. 5.— С. 102.

користь відповідного атрибуційного висновку не містили. Відповідну публікацію Кримського було одразу враховано — у цілком коректній формі — в редакційній примітці до вміщеної в „Записках Наукового товариства ім. Шевченка" розвідки Івана Стешенка „Ол. П. Стороженко. Причинки до характеристики його творчости" (автор якої розглядав рецензію на „Українські оповідання" як працю невідомого рецензента): „Вже по викладанню сеї статті появився в „Літер[атурно]-наук[овому] Вістнику" (1901, кн. V) переклад критики „Современника", надісланий д. Кримським; у вступній замітці д. Кримський висловляє здогад, що автором критики був д. Пипін"[42].

Пізніші українські літературознавці не так однозначно поставилися до відповідної атрибуційної пропозиції Кримського, яку Франко невдовзі без жодної додаткової арґументації потрактував як цілком доказову. Агапій Шамрай писав, що автором рецензії у журналі „Современник" був, „як гадають", Олександр Пипін[43]. *Про те, що „є підстави вважати" відповідний атрибуційний висновок слушним, твердив Степан Дігтяр*[44]. *Ніна Крутикова трактувала публікацію російського журналу як відгук невідомого автора*[45]. *Натомість Арсен Іщук солідаризувався у цьому питанні з Франком, навівши без коментаря відповідну цитату з його „Нарису..."*[46] *Беззастережно стверджено авторство Пипіна й у відомому біобібліографічному словнику „Українські письменники"*[47]. *Дослідники, що готували до друку републікацію статті „Чому Олекса Стороженко покинув писати по-українськи?" в зібранні творів Кримського, залишили його відповідну тезу без пояснення*[48]. *Цілком категорично висловився у даному питанні Петро Хропко, зазначивши, що автором рецензії, „як згодом довів Кримський, був Пипін"*[49].

Хоча на підставі авторитетних документальних джерел з'ясовано, що автором надрукованої в російському журналі рецензії на Стороженкові „Українські оповідання" був не Пипін, а маловідомий російський літератор Іван Дмитрієв (1839 або 1840—1867)[50]. *Відповідну атрибуцію*

---

[42] Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1901.— Т. XLIII, кн. V.— С. 24.

[43] Шамрай А. Українські оповідання Олекси Стороженка // Стороженко О. Твори.— Харків; Одеса, 1930.— Т. 1.— С. 8.

[44] Дігтяр С. І. Олекса Стороженко // Література в школі.— 1959.— № 6.— С. 84.

[45] Див.: Крутікова Н. Є. Проза // Історія української літератури: У 8 т.— К., 1968.— Т. 3: Література 40—60-х років XIX ст.— С. 369—370.

[46] Див.: Іщук А. Олекса Стороженко // Стороженко О. Твори: У 2 т.— К., 1957.— Т. 1.— С. 8.

[47] Див.: Українські письменники...— Т. 3.— С. 217.

[48] Див.: Кримський А. Твори: У 5 т. / Упоряд. та приміт. Н. О. Вишневської та М. Л. Гончарука.— К., 1972.— Т. 2.— С. 548.

[49] Хропко П. П. Творчість Олекси Стороженка в контексті української прози і літературно-критичної думки // Радянське літературознавство.— 1988.— № 9.— С. 21. Попереду дослідник писав, однак, про автора відповідної публікації „Современника" як про анонімного рецензента (див.: Там само.— С. 18).

[50] Див.: Гонорарные ведомости „Современника" // Литературное наследство / Вступ. статья и примеч. С. А. Рейсера.— Москва, 1949.— Т. 53/54.— С. 264; Боград В. Э. „Современник". 1847—1866: Указатель содержания.— Москва; Ленинград, 1959.— С. 427, 579. Про автора рецензії на Стороженкові „Українські оповідання" див.: Павлова И. Б. Дмитриев Иван Иванович // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь.— Москва, 1992.— Т. 2.— С. 125. Пор.: „Якщо роботу з атрибуції уже виконав інший текстолог, треба

враховано й у деяких працях українських дослідників[51].

Непомічені досі атрибуційні помилки наявні й в уступі про Всеволода Коховського[52], *який, писав Франко, „помістив у „Основі“ 1862 р. „Лист до основ'ян“ і просторе оповідання „З народних уст“*[53], *а також популярний виклад „Усна*[54] *мова з науки про дощ“ (41, 309)*[55]. *Відомості про публікації письменника в „Основі“ залишено без пояснення. „З народних уст“ — це назва „основ'янського“ розділу, в якому вміщено в записах Коховського — у травневій і червневій книжках за 1862 р.— народні оповідання й пісні, записані в Ізюмському повіті Харківської губернії*[56]. *Також Коховський надрукував у березневому числі часопису за 1862 р. (за підписом „Володько Нечуя“) популярний виклад „Про дощ. (Спроба)“, якому передувала вступна нотатка Куліша „Устня мова з науки. Слово збоку“*[57].

Анатолій Свидницький також дебютував не в „Основі“, як уважав Франко (41, 304, 307), а в неофіційній частині „Черниговских губернских ведомостей“. Його поезію „Горлиця“ надруковано у названому провін-

---

пам'ятати про деякі загальні тенденції, притаманні роботам з атрибуції. Найчастіше твір атрибутують якомусь відомому авторові“ (Лихачев Д. С. Текстология: Краткий очерк. Изд. 2-е.— Москва, 2006.— С. 87). Освячена Франковим авторитетом теза про авторство Пипіна — типовий зразок атрибуції „за традицією“. Іноді відповідна „традиція“ справді спирається на авторитетні матеріали, однак переважно вона виникає значно простіше: один дослідник, не опрацьовуючи спеціально відповідний сюжет, висловлює — побіжно й без жодної аргументації — атрибуційне припущення, другий солідаризується з першим, третій і наступні вважають питання з'ясованим — і невмотивована атрибуція стає узвичаєною (див.: Рейсер С. А. Основы текстологии.— Ленинград, 1978.— С. 95—96, 101—102). Як слушно зазначав Леонід Хінкулов, атрибуційні „помилки, множачись з допомогою „секундарних“ джерел (різних енциклопедій, довідників, монографій, підручників); набирають подекуди загрозливої популярності“ (Хінкулов Л. Псевдоніміка, її завдання і проблеми // Радянське літературознавство.— 1971.— № 8.— С. 32).

[51] Див.: Фидельман А. М. Украинская литература на страницах журнала „Современник“ (1847—1866): Библиографические материалы // Сборник работ студенческого научного общества / Харьковский государственный библиотечный институт.— Харьков, 1957.— Вып. 1.— С. 96 (авторство розкрито на підставі публікації Соломона Рейсера в „Литературном наследстве“; помилково вказано ініціал автора рецензії — Т.); Міщук Р. С. Українська оповідна проза 50—60-х років XIX ст.— К., 1978.— С. 92.

[52] У першодруці Коховського помилково названо Василем. Неточність виправлено у Франковому тексті, про що поінформовано в коментарі (41, 621). У бібліографії Комарова вказано ініціал Коховського (424).

[53] У покажчику Комарова зазначено: „З народних уст. Оповідання. Ос[нова]. 1862 р. [№№] 5—7“ (424).

[54] У першодруці „Нарису...“ було, як і в „Основі“ та покажчику Комарова (424): „Устня“ (Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.— Львів, 1910.— С. 152).

[55] Ці — запозичені чи то з покажчика Комарова, чи то із Франкового „Нарису...“ — відомості наведено і в публ.: Мазуркевич О. Р. Коховський Всеволод Порфирійович // Українська літературна енциклопедія...— К., 1995.— Т. 3.— С. 30.

[56] Комаров неточно описав публікації Коховського в розділі „З народних уст“, що причинилося і до Франкової помилки. Повідомлення укладача бібліографії нової української літератури про те, що Коховський друкувався і в липневому числі за 1862 р. (424), також помилкове.

[57] У змісті відповідного числа „Основи“ обидві публікації контаміновано (і розкрито авторство псевдоніма „Володько Нечуя“): „Устня мова з науки. Про дощ. Вс. П. Коховського“. Так їх описано — серед публікацій Коховського — і в покажчику Комарова: „Устня мова з науки. Про дощ. Ос[нова]. 1862.— [№] 3“ (424). Франко зазначив у змісті березневого числа за 1862 р.: „Володько Нечуя. Про дощ“ (Бібліотека І. Франка, № 428). Письменник не ввів до змісту переднє слово Куліша до названої публікації Коховського.

ційному виданні — як згодом стало відомо, із цензурною купюрою[58] *— на початку 1860 р. (№ 4)*[59].

Ще про одного автора українського журналу Франко писав: „В „Основі“, а пізніше в „Черниговском листку“ і „Черниговских губернских ведомостях“ друкував свої вірші [...] Петро Кузьменко“ (41, 303)[60]. *В іншому місці „Нарису...“ Франко зазначив, що Кузьменко (його імени не названо) вперше виступив „на літературне поле“ у виданому в 1860 р. альманасі „Хата“ (41, 284). Комаров зафіксував у покажчику нової української літератури низку публікацій Кузьменка у чернігівській губернській газеті у 1859—1860 рр. (426), однак автор „Нарису...“ залишив відповідну вказівку поза увагою. Насправді цей літератор розпочав друкуватися у неофіційній частині „Черниговских губернских ведомостей“ задовго до появи „Хати“ — у 1854 р.*[61]

Не в „Основі“, а до її появи розпочав творчий шлях і Олександр Кониський[62]. *Про це поінформовано в бібліографії його україномовних праць, яку опрацював Василь Доманицький. Там зареєстровано три поезії Кониського, вміщені в неофіційній частині „Черниговских губернских ведомостей“ у 1858 р. за підписом „О. Перебендя“*[63]. *У бібліографії його праць також повідомлено: „Как известно из библиографической записи А. Я. Конисского, первый его опыт на литературном поприще относится к 1858 г. в „Театральном и музыкальном вестнике“...“*[64] *Уточнюючи це повідомлення, Доманицький зазначив про дебютний виступ: „Заметка об итальянской опере в Полтаве“*[65].

---

[58] Див.: Шевелів Б. До цензурної історії пісні Анатолія Свидницького „Горлиця“ // Україна.— 1929.— Верес.— Кн. 36.— С. 93—95.

[59] Див.: Кониський О. Про Анатоля Свидницького // Зоря.— 1888.— Ч. 7.— С. 124; Огоновський О. Історія літератури руської.— Часть III.— Від. I.— С. 535; Указатель статей по истории, археологии и этнографии...— С. 111 (подано лише рік публікації Свидницького). Про неофіційну частину „Черниговских губернских ведомостей“ як місце літературного дебюту Свидницького також було повідомлено у: Грінченко Б. Петро Кузьменко.— С. 4. Інші літературні твори Свидницького в неофіційній частині „Черниговских губернских ведомостей“ не друкувалися. Ігор Михайлин не мав рації, зазначивши: „У цій же газеті вийшли українською мовою й нариси Анатолія Свидницького“ (Михайлин І. Л. Нарис історії журналістики Харківської губернії: 1812—1917.— Харків, 2007.— С. 50).

[60] У першодруці, як повідомлено в коментарі (41, 621), було: Павло Кузьменко. Ця неточність постала внаслідок хибного розкриття поданого в покажчику Комарова ініціалу Кузьменка. В іншому місці „Нарису...“ ім'я письменника названо правильно (41, 453), як і в уміщеному в першодруці покажчикові імен (див.: Франко І. Нарис історії...— С. 411).

[61] Див.: Грінченко Б. Петро Кузьменко.— С. 175, 178; Указатель статей по истории, археологии и этнографии...— С. 105, 108, 111.

[62] Автор „Нарису...“ не мав рації, поінформувавши, що в 1863 р. „Кониський [...] був арештований і висланий до Тули“ (41, 308). Насправді — до Вологди, про що раніше слушно писав і сам Франко у праці „Про життя і діяльність Олександра Кониського“ (див.: Франко І. Вибрані твори.— Т. 3.— С. 282).

[63] Див.: Доманицкий В. Библиографический указатель сочинений А. Я. Конисского, написанных по-малорусски // Киевская старина.— 1901.— Т. LXXII.— Янв.— Отд. I.— С. 131. Комаров також зафіксував відповідні публікації в чернігівській газеті, однак не розкрив їх авторства, подавши — окремо від поезій Кониського — як твори О. Перебенді (438). Цей псевдонім розшифровано невдовзі після появи покажчика Комарова — у вид.: Петров Н. И. Очерки истории украинской литературы XIX столетия.— С. 371.

[64] Доманицкий В. Библиографический указатель сочинений А. Я. Конисского...— С. 131.

[65] Там само. Повні вихідні дані відповідної публікації, що з'явилася насправді після надрукування поезій Кониського в чернігівській газеті, з'ясував уже в наш час театрозна-

Аналогічний випадок помилкової вказівки на час і місце письменницького дебюту — Франкова теза про те, що М. Номис уперше виступив як літератор в альманасі „Хата“. З некролога Єфремова „Жертви нашого лихоліття“ Франко міг знати, що насправді М. Номис розпочав друкувати „Отрывки из биографии Василия Петровича Белокопытенка“ у московському слов'янофільському журналі „Русская беседа“ у 1858 р.[66] *Відповідну публікацію продовжено в „Основі“.*

Безперечно, саме з покажчика Комарова (410) Франко запозичив відомості про те, що „у „Черниговских губернских ведомостях“ 1853—1858 рр. друкуються вірші і байки Леоніда Глібова“ (41, 301). Комаров, однак, зафіксував і низку публікацій Глібова у названому виданні, що з'явилися у 1859 р. (410), але Франко залишив цю інформацію поза увагою. Крім того, Глібов публікував у чернігівській губернській газеті літературні твори і публіцистику — якщо брати до уваги „передосно-в'янський“ і власне „основ'янський“ періоди — також у 1860—1861 рр.[67]

Висвітлюючи творчу діяльність Олександра Афанасьєва-Чужбинського, ще одного автора „Основи“, Франко зазначив: „Для нас, окрім його українських віршів, важні також його „Спомини про Шевченка“, друковані в російськім журналі „Русское слово“ 1865 р. (41, 302). У коментарі наведено ту ж інформацію про надрукування спогадів, яку подав Франко (41, 620), хоча насправді відповідні „Воспоминания о Т. Г. Шевченке“ з'явилися друком у травневому числі за 1861 р.[68]

В іншому випадку Франко ототожнив однофамільців, які були авторами „Основи“,— і це пройшло повз увагу коментатора розділів „Нарису...“, присвячених новій українській літературі. Франко писав: „В [...] 1857 р. виявився в Москві українець Михайло Гатцук, який видав там „Вжинок рідного поля“, в якій надруковано 150 пісень і віршів, 520 приказок і словарець[69]. *Той самий Гатцук видав там же 1861 р. книжеч-*

вець Ростислав Пилипчук. Ці відомості вперше оприлюднено — зі вказівкою на його повідомлення — в коментарях Галини Бурлаки до листа Кониського Михайлові Грушевському від 11 (23) січня 1892 р. (див.: Листування Михайла Грушевського.— Київ; Нью-Йорк; Париж; Львів; Торонто, 2006.— Т. 3.— С. 479).

[66] Наприклад, див.: Єфремов С. Жертви нашого лихоліття...— С. 40—41.

[67] Див.: Загирня М., Гринченко Б. Л. И. Глебов: Биографический очерк.— Чернигов, 1900.— С. 42; Указатель статей по истории, археологии и этнографии...— С. 110, 128.

[68] У покажчику Комарова запис про те, що спомини Афанасьєва-Чужбинського про Шевченка опубліковано у 1861 р. двічі — у п'ятій книжці „Русского слова“ і окремим виданням, що з'явилося у Петербурзі (453). З огляду на це зрозуміло, що Франко не мав рації, коли занотував невдовзі — в рецензії на „Історію українського письменства“ Єфремова — „дуже інтересні“ спомини Афанасьева-Чужбинського про Шевченка, „друковані в журналі „Русское слово“ і не зазначені [...] у бібліографії Комарова з 1883 р.“ (Франко І. Нова історія українського письменства // Діло.— 1911.— 7 н. ст. верес. (25 серп. ст. ст.).— С. 1). Неточні відомості про місце друку відповідних споминів подав Франко і в статті „Олександр Степанович Афанасьєв-Чужбинський“ (1912), зазначивши лютневу книжку названого петербурзького журналу за 1861 р. (39, 28; у коментарях, які опрацювали Вікторія Колосова, Володимир Крекотень та Ганна Павленко, і цю, і низку інших наявних у студії фактичних помилок залишено без пояснення). У даному випадку Франко назвав джерелом своїх відомостей біобібліографічну працю, в якій, однак, подано інформацію (точну) лише про окреме видання мемуарів (див.: Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней).— Санкт-Петербург, 1889.— Т. 1.— С. 872).

[69] Точна назва збірника — „Ужинок рідного поля“. Франко, безперечно, запозичив відомості про це видання з покажчика Комарова, в якому воно описано так: „Вжинок рідного поля: Пісні і вірші (всіх 150). Приказки та прислів'я (всіх 520). Словарь“ (409).

ку „Українська абетка“ і 1863 р. збірку українських пісень з нотами п[ід] з[аголовком] „Дев'ять струн української бандури“. Як власт͏итель друкарні він видавав довгі літа по-російськи „Газету Гатцука“ (41, 303). У першодруку „Нарису...“ зазначено, що „Українська абетка“ вийшла у 1863 р.[70]*, а збірка українських пісень — „того ж року“ (41, 620). У коментарі пояснено, що всі подані в „Нарисі...“ інформації стосуються російського журналіста й археолога Олексія Гатцука (1832—1891), який у 1875—1890 рр. був редактором-видавцем „Газеты А. Гатцука“ у Москві (41, 620). Насправді три названі окремі видання опублікував у Москві Микола Гатцук*[71]*.*

Розглянуті матеріали, які почасти уточнюють уміщений у 50-томнику реальний коментар до „Нарису історії українсько-руської літератури до 1890 р.“, підважують тезу Ігоря Михайлина про те, що відповідну працю написано винятково „по пам'яті“[72]*. Як з'ясовано, у багатьох випадках Франко звертався до вторинних — бібліографічних — джерел, але не завжди коректно використовував їх, що й зумовило появу у „Нарисі...“ частини фактичних помилок. Висвітлені дослідницькі сюжети виразно свідчать про істотну складність тлумачення цієї Франкової студії. Підготування адекватного систематичного коментаря до неї для майбутнього академічного видання творів Франка годі забезпечити, як у нас переважно трапляється, запозиченими з найприступніших довідкових видань формальними відомостями про літераторів, книжки й періодичні видання*[73]*. У багатьох випадках не обійтися без спеціальних бібліографічних розшуків, широкого залучення різнорідних джерел (і тих, якими міг скористатися Франко, й оприлюднених згодом).*

Віктор ДУДКО

---

[70] Так датував появу „Української абетки“ Комаров (409).

[71] Франко помилково розкрив поданий у покажчику Комарова ініціал видавця названих московських книжок (409). Його ім'я було правильно названо у вид.: Огоновський О. Історія літератури руської.— Часть II.— Від. I.— С. 149, 151.

[72] Михайлин І. Нарис з історіографії історії української журналістики: методологічні уроки Івана Франка // Українська періодика: історія і сучасність: Доповіді та повідомлення сьомої всеукраїнської науково-теоретичної конференції (Львів, 17—18 травня 2002 р.).— Львів, 2002.— С. 35.

[73] Характеризуючи відповідну практику, Юрій Лотман зазначив у листі до Бориса Єгорова від 26 вересня 1980 р.: „Только что просмотрел „Северные цветы на 1832 год“ — и статья, и комментарий Фризмана огорчают: [...] комментарий не повернут к тексту, по рецепту: выписать имена собственные и посмотреть, что о них пишут в Брокгаузе-Ефроне“ (Лотман Ю. М. Письма. 1940—1993 / Сост., подгот текста, вступ. статья и коммент. Б. Ф. Егорова.— Москва, 1997.— С. 295). У перебігу підготовки до друку „Писем русского путешественника“ Миколи Карамзіна (вийшли в серії „Литературные памятники“) Лотман писав у листі до того ж адресата від 24—25 жовтня 1981 р. про одного з учасників цієї колективної роботи: „[...] он хорошо знает немецкую литературу и совершенно не знает и не понимает Карамзина. Поэтому, комментируя [имена] Лессинга, Мендельсона или Лафатера, он поясняет их очень верно, но так, что можно перенести из Карамзина в примечание к любому другому автору. Т. е. он объясняет их имена, а не текст Карамзина. Сейчас так комментируют почти все — самый бесполезный тип комментария! Так получается, когда комментирует не специалист в данном тексте, а некоторый грамотный филолог вообще. Такой комментарий нужен только читателю, не знающему, кто такие Шиллер и Лессинг. Но к нему „[Литературные] памятники“ все равно не попадают“ (Там само.— С. 311).

ПРИЧИНКИ ДО ІСТОРІЇ ВЗАЄМИН ІВАНА І ТАРАСА ФРАНКІВ З ОЛЕКСОЮ КОВАЛЕНКОМ

Олекса Коваленко посідає скромне, але заслужене місце в історії нашої національної культури. Упорядник і редактор декламатора „Розвага", альманаху „Терновий вінок", антології „Українська муза", видавець і письменник, сьогодні майже забутий, на початку XX ст. він перебував на середохресті українського літературного процесу, підтримував жваві взаємини з відомими діячами тієї пори і насамперед із майстрами слова — Марком Кропивницьким, Михайлом Коцюбинським, Лесею Українкою, Агатангелом Кримським, Володимиром Винниченком, Григорієм Чупринкою, Максимом Рильським та багатьма іншими. Окрема і, треба сказати, вельми цікава сторінка з історії українського літературного та видавничого життя початку XX ст.— творчі взаємини Олекси Коваленка з Іваном Франком та його сином Тарасом.

Ім'я Олекси Коваленка серед плеяди Франкових сучасників малознане. А поза тим саме він відіграв важливу роль у популяризації творчости Івана Франка на Наддніпрянській Україні. Саме він був чи не першим видавцем, до якого звернувся син письменника Тарас з документами свого „молодечого романтизму" — ранніми пробами в галузях поетичного перекладу та оригінальної художньої творчости.

Олекса (Олексій) Кузьмич Коваленко народився 10 (22) березня 1880 р. на хуторі Власовому, що на Воронежчині (тепер Хрещатовська сільрада Алексеєвського району Бєлгородської области в Росії). 1897 р. за участь у революційному русі був засланий на два роки до Сибіру, згодом деякий час жив і працював у Калузі (Росія) в управлінні служби шляхів, з 1903 р.— у Києві. 1900 р. він дебютував у журналі „Літературно-науковий вістник" віршем „Дорогому землякові П. А. Грабовському" (Т. 1.— С. 254). Відтак перші епістолярні контакти поета-початківця Олекси Коваленка з Іваном Франком були пов'язані саме з діяльністю останнього як редактора „ЛНВ".

Так, у листах з Калуги (від 9/22 квітня 1901 р.; від 14/27 березня 1903 р.) Олекса Коваленко надсилав для публікації в цьому журналі свої поезії та замітки, а також просив переслати йому в Росію книжки „ЛНВ", твори Степана Руданського, Анатоля Свидницького, Данила Мордовця, переклад „Гомерової Одіссеї" Петра Ніщинського[1]. *Іван*

[1] Див.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі — ІЛ), від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1620, с. 277—278, 511.

Франко підтримав молодого поета, надрукувавши його вірші „Туга“, „Бажанє“, „Де вона?“, „Житє“ в „ЛНВ“[2]*. Упорядковуючи антологію „Акорди“ (Львів, 1903), письменник умістив у ній і твір Олекси Коваленка „Нехай наша доля як зіронька сяє...“. Правда, естетичну вартість поетичного доробку цього автора Іван Франко оцінював невисоко. Очевидно, саме цим і пояснюється те, що в літературно-критичних працях письменника немає жодної згадки (ні позитивної, ні неґативної) про творчість Олекси Коваленка.*

Задумавши видати збірку своїх віршів „Пісні життя“, Олекса Коваленко у листі від 25 серпня 1906 р. просив автора „Мойсея“ висловити свою думку про його писання: „[...] насмілююсь турбувати Вас проханням — переглянути мої „Пісні життя“. Ви так добре знаєте поетичні таємности і у Вас так багато естетичного почуття, що для мене буде цінна кожна Ваша найдрібніша увага.

Коли вам якийсь вірш зовсім не сподобаєтьсся, будь ласка, зауважте це, бо я буду друкувати тільки 100, а в збірнику їх далеко більше.

Взагалі я бажав би знати про збірник Вашу гадку і присуд“[3].

У листі від 10 вересня 1906 р. Іван Франко, не лукавлячи, написав усе, що думає про Коваленкову поезію, щиро і відверто: „Здається, розуміння поезії у Вас зовсім не таке, як у мене, то, може, тому я й не можу доглянути в них (віршах збірки „Пісні життя“.— Н. Т.) ніякої поезії. По-моєму, у поезії мусять бути і відчуватися два складники: обсервація життя й природи і живе гаряче чуття. Може, я сліпий, але ані одного, ані другого не бачу в Ваших віршах. Се — вибачайте за одвертість — майже скрізь одна фразеологія на популярні теми, без крихти глибшого розуміння життя, навіть без правдивої любові до української природи. (Ви не вмієте дивитися на неї і не бачите в ній нічого характеристичного, свого, а повторяєте скрізь чужі шаблони). Що ж до поезій на „граждансъкі мотиви“, то просто сум бере, читаючи їх [...] Адже викиньте зі своїх віршів отакі давно пережовані шаблони, як доля — воля і недоля — неволя, як щастя, правда, талан і лихо,— то побачите самі, що з Вашої збірки не лишиться не то 100, але ані 10 віршів, які можна б показати між люди. А викиньте й цілу групу „Україні“, бо се ж компрометація для Вашого знання укр[аїнської] історії і українських програм, викиньте й те, що сказано про Данте, та Петрарку, та Шевченка, та Старицького, бо так сьогодні сором *говорити,— а побачите самі, чи багато лишиться. Коли не розсердитеся, дочитавши досі, то дочитайте вже й до кінця: я щиро радив би Вам не друкувати з сеї збірки* нічого...“ *(50, 294)*[4]*. Розкритикувавши поезію Олекси Коваленка за шаблонність тем та образів, убогість мови, надмірність прикметників, брак власних ориґінальних думок та живих вражень, письменник водночас відзначив добре чуття віршової форми та гладкість вірша. Автор збірки „Пісні життя“ з критикою Івана Франка погодився, проте свого наміру щодо видання не змінив. „З одного боку я цілком згоден з Вами, що в моїх віршах дуже мало чогось но-*

[2] Див.: ЛНВ.— 1901.— Т. 15.— С. 124; 1903.— Т. 22.— С. 182—183.

[3] ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 372.

[4] Тут і далі цитуємо за: Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976—1986. У дужках після цитат перша цифра позначає відповідний том, друга — сторінку.

вого, оригінального..,— відписував молодий поет у листі від 1 жовтня 1906 р.— Та, правду кажучи, трудно було й сподіватись, щоб було щось надзвичайне, бо вірші писались в той час, коли я жив в страшенно важких умовах. І взагалі мені бракувало часу, щоб читать більше для самоосвіти... Але все таки хочу сказати, що я одно можу найти собі виправдовування, надрукувавши свої вірші, що од їх нікому не буде шкоди, а може... ще хоч одну людину зрушать пережити, те що я переживав, пишучи їх. Злого я не мислив і не переживав, пишучи їх. Певно, й другим буде так... Я думаю видати невеличкий збірничок. Буде надруковано до 60 власних і 10 перекладів... Я певен, що Ви за це не дуже на мене погримаєте"[5]*. Однак збірка „Пісні життя" через брак коштів усе-таки не вийшла.*

Не прислухався молодий літератор і до поради Івана Франка залишити на якийсь час поезію і „взятися тим часом пильно до читання книг та до студій у якнайширшім об'ємі (що Вас цікавить, *справді цікавить, а не таке, що читається для моди)" (50, 294). Натомість Коваленко активно друкується в антології „Досвітні огні" (1907), альманасі „З неволі" (1908), часописах „Діло", „Руслан", „Буковина", „Будучність", „Ілюстрована Україна", „Українська Хата", „Рада", „Рідний край" та ін.*

1910 р. виходять його поетичні збірки „Золотий засів", „Срібні роси", а 1911 р.— збірка „Спів солов'я". (Остання збірка з дарчим написом автора зберігається в особистій бібліотеці Івана Франка (№ 3083.) Іван Франко на ці видання не відгукнувся. Проте ті зауваження, що їх висловив письменник своєму молодшому колезі у листі від 10 вересня 1906 р. з приводу естетичної вартости його поезій, невдовзі цілком справедливо повторили інші критики. Зокрема, Микола Євшан у рецензії на збірку „Золотий засів" (як і Іван Франко) закидав її авторові шаблонність, безбарвність, банальність, брак оригінальних мотивів та поетичного чуття: „Поезія Коваленка мається так до дійсної поезії, як популярна брошура до наукового твору. Автор нічого иншого й не робить, тільки популяризує елементи поезії, обезцінює їх коштовність і робить поезію якимсь урядовим язиком *життя. Це творчість на задану тему. Тому вона безтілесна, стареча якась, тому вона „нравоучительна"* по своїй сути *[...] Це* святочна банальщина, *якої так багато в житті і надутий патос [...] це — шумна фразеольогія конвенціональних новорічних желань [...] Поезія Коваленка бліда і безбарвна, не виявляє ніякої індивідуальности, нічого навіть специфічного,* свого"[6]. *Не менш різкою була і рецензія на збірки „Срібні роси" та „Спів солов'я", у котрій той-таки Микола Євшан, використавши прізвище Коваленка як антономазію на позначення невдалого поета взагалі, звинуватив його в надмірній „самопевненості чи самообмані", поетичному нарцисизмі, захопленні „своєю власною чарівною істотою"*[7].

Активно виступав Олекса Коваленко і в галузі перекладу. З російської мови він переклав казку Петра Єршова „Горбоконик", комедію Ми-

---

[5] ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 375—376.

[6] Євшан М. [Рец. на:] Олекса Коваленко. Золотий засів. Київ, 1910 // Українська хата.— 1910.— № 10.— С. 638.

[7] Євшан М. [Рец. на:] Олекса Коваленко. Срібні роси. 1910. Спів солов'я. 1911 // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика.— К., 1998.— С. 565.

коли Гоголя „Ревізор", поему Кіндрата Рилєєва „Войнаровський", поезію Олександра Пушкіна „В Сибір", оповідання Миколи Златовратського „Гетьман", сатиру Леоніда Андрєєва „Любов до ближнього", статтю Лева Толстого „Невже так потрібно?", брошуру Емілії Піменової „Цілість держави і автономія" та ін. За мотивами творів Генріха Гайне, Моріца Гартмана, Еміля Верхарна, Ади Негрі, Персі Біші Шеллі та інших Олекса Коваленко написав низку власних поезій.

Проте в історію української культури Олекса Коваленко увійшов найперше як упорядник і видавець літературно-художніх альманахів, збірників, читанок, антологій. Він і справді був людиною, яка надзвичайно легко генерувала велику кількість видавничих ідей. Тільки в київському видавництві „Ранок", одним із засновників якого 1906 р. став Олекса Коваленко, з його участю вийшли праці Михайла Драгоманова „Старі хартії вільности", „Рай і поступ", „Заздрі боги", „Швейцарська спілка", „Про волю віри", „Євангельська віра в старій Англії", поетичні збірки Григорія Чупринки „Огнецвіт", „Метеор", „Ураган", „Сон-трава", чимало перекладів з інших літератур тощо. Безперечно, не всі ідеї Олекси Коваленка були втілені в життя, але такі його видання, як декламатор „Розвага" (1905, т. 1, друге видання 1906; 1908, т. 2), літературно-артистичний альманах „Терновий вінок" (1908), поетична антологія „Українська муза" (1908), посіли вагоме місце в українському літературному процесі. „Якби Олекса Коваленко — упорядник і редактор „Української Музи" — не видав жодної іншої антології [....], то і тоді він мав би право претендувати на вдячну згадку в історії української літератури, на добру пам'ять шанувальників красного письменства",— зауважував Федір Погребенник[8]. При цьому цікавим є той факт, що з приводу чи не всіх своїх видавничих проектів Олекса Коваленко зазвичай радився з Іваном Франком, запитував його думку, пропонував співробітництво. І це не дивно, адже Коваленко визнавав незаперечний авторитет Франка серед культурної громадськости, безапеляційно довіряв його естетичному смаку, досвідові й таланту.

Так, у листі від 24 грудня 1905 р. Володимир Лозинський як редактор-видавець та Олекса Коваленко як секретар редакції журналу „Шершень" запрошували Івана Франка до співпраці[9]. Письменник відгукнувся на пропозицію і надіслав до друку поезію „Метуть" (Шершень.— 1906.— № 10.— 10. III.— С. 4), яка невдовзі увійшла до збірки „Semper tiro" під назвою „Що за диво?" (Львів, 1906.— С. 67).

Інформуючи про заснування у Києві видавництва „Ранок", Олекса Коваленко та Іван Самоненко у листі від 6 лютого 1906 р. просили дозволу на перевидання у ньому Франкових творів, зокрема збірки „Коли ще звірі говорили", трактату „Що таке поступ?", поем „Лис Микита" та „Мойсей"[10]. У листі від кінця лютого 1906 р. письменник дав згоду на публікацію цих видань, окрім поеми „Мойсей": „Бажаючи Вам найкращого успіху в задуманім Вами ділі, відповідаю на Ваші запроси-

---

[8] Погребенник Ф. Відродження „Української музи" // Українська муза. Поетична антологія. Од початку до наших днів / Під редакцією Олекси Коваленка: факсимільне відтворення видання.— К., 1993.— Вип. 1.— С. 1 післямови [без пагінації].

[9] Див.: ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 431.

[10] Див.: Там само.— № 1631, с. 131.

ни, що радо згоджуюся на передрукування у Вашім виданні моїх книжок „Коли ще звірі говорили", „Лис Микита" і „Що таке поступ". Не можу зробити того щодо „Мойсея", якого я видав своїм накладом і якого видання досі лежить нерозпродане. Я маю надію, що воно піде ще до Росії в усякім разі бажав би виручити з нього хоч скільки, щоб покрити кошт друку" (50, 288). У листі до Олекси Коваленка від 10 серпня 1906 р. Іван Франко пропонував до друку у видавництві „Ранок" також свої науково-популярні праці про Івана Вишенського, Осипа Шумлянського, Гайдамаччину. Першим мав друкуватися трактат „Що таке поступ?" (у листі від 24 липня 1906 р. Олекса Коваленко обумовлював з автором гонорар за це видання, питав про можливі зміни в тексті[11]*). Проте ні ця, ні інші заплановані Франкові книжки у видавництві „Ранок" не вийшли.*

Того-таки 1906 р. (тобто паралельно працюючи над проектами видавництва „Ранок") Олекса Коваленко сповіщав свого адресата, що замислив випустити разом із художниками окремими тематичними випусками збірник „Ілюстрована Україна", котрий мав би виходити двома мовами (українською і французькою або німецькою). З цього приводу він писав: „Ділячись з Вами думкою про свій замір, я дуже бажав би знати Ваш погляд на це, а також на яку мову кориснійше перекласти текст „Ілюстрованої України" — чи німецьку, чи французьку?

Окрім того, прошу попереду Вашої ласки і згоди написати колись для „І[люстрованої] У[країни]" кілька статей на теми, які виясняться після того, як будуть зібрані і упорядковані малюнки" (лист Коваленка до Франка від 25 липня 1906 р.)[12]*. У листі від 10 серпня 1906 р. досвідчений у літературно-видавничих справах Іван Франко застерігав свого молодшого колегу: „Як усяке люксусове вида[нн]я („Ілюстрована Україна".— Н. Т.) [...] мені видається поки що зайвим, хіба що можете числити на російську [публі]ку. На фран[цузьку], німець[ку не ч]исліть. Розуміється, бу[ло б] пожадано, коли вже брати[с]я за таке діло, зробити все можливе для того, щоб воно було і з планом і солідне не [л]ише з артистичного, але й з [л]ітературного боку. Хто у нас робив проби організації таких різномастих сил для спільного діла, [той], певно, потвердить Вам [мої] побоювання" (50, 293). Свого наміру Олекса Коваленко з невідомих причин так і не втілив у життя. Можливо, прислухався до думки Івана Франка, а можливо, реалізовуючи інші свої задуми, не встиг.*

Адже, видавши 1905 р. перший том українського декламатора „Розвага", Олекса Коваленко незабаром узявся готувати до друку друге видання цього тому, до участи в якому він знову запросив Івана Франка, а також питав у нього поради, „які б треба зробити зміни, щоб „Розвага" задовольняла читача зо всякого боку" (лист Коваленка до Франка від 13 квітня 1906 р.)[13]*. Чи висловив якісь рекомендації письменник із приводу упорядкування декламатора, невідомо, проте, очевидно, згоду*

[11] ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 415—416.
[12] Див.: Там само.— № 1631, с. 134.
[13] Там само.— № 1614, с. 409.

на публікацію своїх текстів дав. У першому томі другого видання „Розваги“ (Київ, 1906) були вміщені поезії Івана Франка „Не люди наші вороги...“, „Притча про красу“, „Каменярі“, „Гімн“ („Вічний революціонер...“), „На суді“ та ін. Другий том „Розваги“ (Київ, 1908) відкривався прологом до поеми „Мойсей“ „Народе мій, замучений, розбитий...“; до нього також увійшли Франкові поезії „Конкістадори“ (під заголовком „По бурхливім окіяні...“), „Де не лилися ви в нашій бувальщині...“, „Не пора!“, „На ріках вавилонських“, „Весняна елегія“, „Коли часом в важкій задумі...“, „Ідилія“, „Не забудь, не забудь...“, „У долині село лежить...“, „Сучасна приказка“, „Страшний суд“, „Поворож мені, циганко...“ та переспів „Сонет. З Шекспіра“ („Не раз я кличу смерть, бо трудно бачить в світі“). Причому назву „Конкістадори“ упорядник свідомо опустив з огляду на її малозрозумілість пересічному читачеві, тож вірш фіґурував під заголовком „По бурхливім окіяні...“ Свій учинок Коваленко пояснив письменникові у листі від 23 вересня 1907 р. так: „Слово „конкістадори“ ми не друкуємо через те, що багато людей його не зрозуміють, бо другий том друкується з метою дати доступну книжку широким верствам суспільства (видання буде народне)“[14]*. З цензурних міркувань модифіковано й текст гімну „Не пора!“: слова „і любити царя“ замінено на „і любити того“, а рядок „москалеві й ляхові служить“ — на „Нам, братове, чужинцям служить“*[15]*. Проте, незважаючи на ті купюри, які робив з огляду на цензуру Олекса Коваленко, у липні 1911 р. обидва томи „Розваги“ були конфісковані. За публікацію небезпечних для державного ладу царської Росії творів Тараса Шевченка й Івана Франка Київський тимчасовий комітет у справах друку ухвалив арештувати наклад книжки та притягнути укладача до карної відповідальности. Відтак на Олексу Коваленка заведено кримінальну справу, а наклад декламатора (І та ІІ томи) вилучено з київських книгарень*[16]*. Примірник другого тому декламатора „Розвага“ з дарчим написом упорядника зберігається в особистій бібліотеці Франка (№ 2806).*

Плануючи видавати літературно-артистичний альманах „Терновий вінок“, Олекса Коваленко (редактор) та Іван Самоненко (видавець) знову звернулися до львівського адресата з пропозицією надіслати свої твори. Лист до Івана Франка не зберігся. Проте, як свідчить лист від 15 грудня 1907 р. за підписом Олекси Коваленка й Івана Самоненка до Михайла Коцюбинського, запрошення до участи в „Терновому вінку“ було стандартизованим, зокрема, замість індивідуального звернення до конкретного адресата значилося: „До українських поетів, письменників і художників“. Як випливало з листа, альманах „Терновий вінок“, що був присвячений визвольному рухові, виходив з „добродійною метою“, але при цьому мав бути виданням поліграфічно розкішним, „на пишному папері, в стилі moderne, з стильними малюнками, віньєтками і кар-

[14] ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 302.

[15] Див.: Розвага. Український декламатор / Уложив Ол. Коваленко.— К., 1908.— Т. 2.— С. 140.

[16] Докладніше про протоколи засідань суду у справі заборони декламатора „Розвага“ через Франкові твори див.: Погребенник Ф. П. З неопублікованих архівних матеріалів про Івана Франка // Радянське літературознавство.— 1976.— № 5.— С. 63—64.

тинами“. Ініціатори видання неодноразово наголошували, що не дбають про „матеріальний заробіток“ і що ціну за альманах призначать невисоку для найширшого його розповсюдження (відтак про гонорари для авторів узагалі не йшлося)[17]. *Очевидно, саме такого офіційного листа одержав і Іван Франко. Тож не дивно, що, бажаючи довідатись про цей видавничий проект докладніше, письменник у листі до Єлисея Трегубова від 31 грудня 1907 р. питав: „Чи не написали б Ви мені, що се у Вас за „Терновий вінець“ плететься, що за люди стоять при нім і чого від них сподіватися? Мене просить до участі д. Ів. Самоненко, але в такій формі, щоб я посилав свої праці на руки д. Ол. Коваленка, а я вважаю д. Коваленка таким чоловіком, з яким мені не личить мати зносини. Прошу дуже об'яснити мене в сьому ділі!“ (50, 346). Єлисей Трегубов з відповіддю не забарився: „Що Ви питаєте про „Терновий вінець“, то скільки не розпитував, але зазнав тілько одно: це діло рук Коваленко, що має якусь добродійну мету, але, звичайно, насамперед себе; задля того, коли Ви маєте на сього добродія свій погляд, то й робіть так, як Вам підказує ваше почуття“ (Лист від 6 січня 1908 р. / за старим стилем від 24 грудня 1907 р.)*[18].

Чому Іван Франко, після кількарічної співпраці з Олексою Коваленком, змінив своє ставлення до нього з прихильно-толерантного на гостро критичне, навіть різко неґативне (адже назвав Олексу Коваленка людиною, з якою йому „не личить мати зносини“),— невідомо. Можливо, така нетерпимість до особи Коваленка була пов'язана з проявом Франкової душевної недуги. А можливо, між ними сталося якесь непорозуміння: цьому могла слугувати, скажімо, активна промоторська діяльність Олекси Коваленка у видавництві „Ранок“, в якому з його участю видано близько десяти праць Михайла Драгоманова, поетичні збірки Грицька Чупринки, переклади та збірки віршів того-таки Коваленка, але так і не вийшло жодного твору Івана Франка (адже видавництво „Ранок“, як про це йшлося раніше, планувало видати збірку „Коли ще звірі говорили“, поему „Лис Микита“ та філософський трактат „Що таке поступ?“).

Прикметно, що скептичне ставлення до Олекси Коваленка в тогочасному літературному дискурсі було неподиноке. Серед майстрів слова про нього ходила недобра слава. Його художню творчість уважали графоманською, банальною, примітивною, а „добродійну“ видавничу діяльність такою, що мала на меті найперше меркантильні інтереси. Примiром, Володимир Винниченко у листі до Михайла Коцюбинського від 24 січня 1908 р. писав: „Чи Ви думаєте давати що-небудь до „Антології“ О. Коваленка? Я, принаймні, не маю ніякої охоти підтримувати комерційних підприємств Іванових і К°, які запинаються якимись „філантропічними“ цілями. Чи не знаєте Ви, що це за цілі?“[19]. *Микола Вороний про передмови („прологи“) Олекси Коваленка до збірок Грицька Чупринки „Огнецвіт“, „Метеор“, „Ураган“, „Сон-трава“ відгукнувся з*

---

[17] Див.: Листи до Михайла Коцюбинського / Упоряд. та коментарі В. Мазного.— Ніжин, 2002.— Т. 3.— С. 61—62.

[18] Листи Єлисея Трегубова до родини Франків / Публ. Л. Чернишенко // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові.— Львів, 2004.— Вип. 4.— С. 132—133.

[19] Листи до Михайла Коцюбинського.— Т. 1.— С. 116.

неприхованою зневагою: „Ці прологи давно вже стали „притчею во язицех“ — нервові люди іритуються й лаються, обурені упертою настирністю їх складача; спокійні натури глузують або з посмішкою перегортають їх, не читаючи. Зрештою, всі сходяться на тому, що передмови ці, може, й нешкідливі, але в кождім разі цілком безпотрібні“[20]. *Іронічно висловлювався про автора „прологів“ і Микола Євшан*[21]. *Неґативне реноме Коваленка як видавця, що не дотримує своїх обіцянок, підтверджують і листи до нього Марка Кропивницького (від 20 грудня 1907 р., 17 березня та 14 травня 1908 р.), в яких драматург укотре нагадує своєму адресатові про обіцянку безплатно надіслати авторам „Терновий вінок“*[22].

Отож, керуючись чи то власним етичним чуттям, чи то особистою образою, Іван Франко не зголосився до участи в альманасі „Терновий вінок“. Одначе на пропозицію Олекси Коваленка й Івана Самоненка (очевидно, з уваги на те, що висловлена вона була не приватно, а офіційним листом, зверненим до „До українських поетів, письменників і художників“) охоче відгукнувся син письменника — Тарас, на той час студент Львівського університету, який активно пробував себе в літературній роботі. Відтак у листі до Олекси Коваленка (без дати, орієнтовно кінець грудня 1907 — початок 1908 р.) Тарас Франко надіслав для публікації у збірнику „Терновий вінок“ свої поетичні переклади та переспіви з Беранже „Смерть Короля Хрістофа“; Фрідріха Вернера ван Остерена „Урядники“; Роберта Райліка „Когут“; з Анакреонта „Старість“; з Шандора Петефі „Бетяр“, „Моя жінка“; з Джузеппе Беллі „Пій VIII“, „Сповідальниця“, „Що є піп?“, „Жалоба вдовиць“[23]. *Жодного з цих перекладів Олекса Коваленко у своєму альманасі не надрукував. Можливо, вони не відповідали характеру видання, а можливо, й те, що переклади були надіслані пізніше зазначеного в запрошенні терміну подачі матеріалів, тобто після 31 грудня 1907 р. Безперечно, на рішення упорядника могли вплинути і суб'єктивні фактори, як-от надто юний вік перекладача або й певна упередженість до сина такої відомої людини. Тож, не отримавши текстів від Франка-старшого, Коваленко не опублікував (чи не захотів публікувати) і Франка-молодшого. Хоч би як там було, але альманах „Терновий вінок“ (Київ: Видання Ів. Самоненка, 1908) з дарчим написом упорядника Іванові Франкові зберігається в особистій бібліотеці письменника (№ 3817).*

Щоправда, до свого чергового проекту — антології „Українська муза“ — Олекса Коваленко запросив уже двох Франків — батька й сина. Це підтверджує лист Тараса Франка до Коваленка від 28 липня 1908 р., що

[20] Вороний М. Лірика краси і смерті („Сон-трава“ Грицька Чупринки) // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Упоряд. і прим. Т. І. Гундорової.— К., 1996.— С. 473.

[21] Див.: Євшан М. Куди ми прийшли? // Євшан М. Критика...— С. 264.

[22] Так, у листі від 14 травня 1908 р. Марко Кропивницький писав Олексі Коваленку: „Не одмовте прислать мені [...] примірник „Терновий вінок“, бо щось я й досі не маю від редакції обіцянки, що „автори одержать „Терновий вінок“ gratis'“ (Кропивницький М. Твори: У 6 т.— К., 1960.— Т. 6.— С. 539).

[23] Текст листа та переклади Тараса Франка зберігаються у Чернігівському історичному музеї ім. В. В. Тарновського (далі — ЧІМ), фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/1}{539}$.

написаний як відповідь на анкетні запитання, які ставив, очевидно, ймовірним авторам свого видання упорядник. Цей лист не просто з'ясовує віхи біографії його адресанта, але й демонструє неабияку творчу активність, „непосидючість" молодшого Франка, його бажання публікуватись і самому, без батьківської протекції, торувати шлях у літературу. Невгамовний франківський дух промовляє з кожного рядка листа. Доробок студента другого курсу (sic!) вражає: оригінальні драми (трилогія „Ахил", що складається з віршованих драм „Бризіїка й Патрокл", „Гектор", „Пентезілея"; комедії „Гімнастики", „Ощадний батько", віршована трагедія „Ганнібал"), віршовані переклади драм Софокла („Антіґона", „Аяс", „Філоктет", „Трахіянки", „Ойдип на Кольонос", „Король Ойдип", „Електра"), Евріпіда („Медея", „Бакханки", „Гіпполіт"), Арістофана („Птахи", „Хмари", „Жаби", „Ахаркійці"), Теренція („Формійо", „Євнух"), Плавта („Жовнір Хвалько"), переклади поезій Анакреонта, Горація, Проперція, Овідія, Вергілія, Генріха Гайне, Ніколауса Ленау, Йоганна-Вольфґанґа Ґете, Джузеппе-Джоакіно Беллі, П'єра-Жана Беранже, Шандора Петефі, байок Федра та Езопа тощо[24]. *Це, дійсно, гідний доробок сина великого поета. Тарас Франко в цей час працює так енергійно і наполегливо, ніби хоче перейняти естафету у хворого батька. При цьому він прагне зайняти своє, а не батькове, місце в літературі. Безперечно, ранні проби пера Франка-сина були не завжди довершеними і гідними друку (певно, тому Олекса Коваленко і не вмістив їх у своїй антології), однак вони — незаперечне свідчення того, як свідомо і самостійно ставився Тарас Франко до літературної творчости.*

Антологія української поезії „Українська муза. Поетична антологія. Од початку до наших днів" за редакцією Олекси Коваленка вийшла 1908 р. у Києві дванадцятьма випусками. Це видання продовжувало традицію виданих раніше антологій „Вік" (1900, 1902; упорядники В. Доманицький, С. Єфремов) та „Акорди" (1903; упорядник І. Франко), проте, як зауважив Симон Петлюра, „Українській музі" „треба призначити перше місце з-поміж цих антологій: вона ширша розмірами, повніша змістом"[25]. *Вартість Коваленкової антології визнали не лише сучасники (у тім числі й літературні критики), а й історики літератури. Зокрема, Федір Погребенник відзначив, що після Франкових „Акордів" „Українська муза" „вперше в історії української літератури так широко репрезентувала нову українську поезію", „представила майже всіх учасників літературного процесу, що виступали в жанрі поезії протягом понад як століття", „такого розмаїття поетів — більшого і меншого калібру — не містила жодна дореволюційна поетична антологія"*[26]. *До видання включено 134 поети різних шкіл і напрямів, різних реґіонів України (Наддніпрянщини, Галичини, Буковини, Закарпаття) від часу Котляревського до початку XX ст., причому деякі*

---

[24] Див.: ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/12}{539}$, с. 50—51 зв.

[25] Петлюра С. [Рец. на:] „Українська муза" (Поетична антологія під редакцією Олекси Коваленка). Київ, 1908 // Слово (Київ).— 1908.— Ч. 45.

[26] Погребенник Ф. Відродження „Української музи".— С. 1, 3 післямови [без паґінації].

імена в літературі прозвучали вперше, а деякі по-новому відкрились підросійському читачеві. Антологія містила біографічно-бібліографічні довідки та портрети вміщених у ній письменників. Прикметно, що, готуючи біографічну частину для „Української музи“, упорядник неодноразово послуговувався літературно-критичними працями Івана Франка „З останніх десятиліть XIX віку“, „Наша поезія в 1901 р.“, „Михайло П[етрович] Старицький“, „Володимир Самійленко“, „Микола Чернявський. Зорі. К., 1903 [Рец.]“ (поклики на них часто трапляються в бібліографічному апараті антології).

Поетичну творчість старшого Франка у своїй антології Олекса Коваленко намагався представити в усій її ідейно-тематичній багатогранності, зокрема подав взірці громадянської („Каменярі“, „Гімн“ („Вічний революціонер...“), „Народе мій, замучений, розбитий...“ (пролог до поеми „Мойсей“), „Не винен я тому, що сумно співаю...“, „На суді“, „По бурхливім океані...“ („Конкістадори“), „У долині село лежить...“), філософської („На ріці вавилонській“, „Блажений муж, що йде на суд неправих...“, „Притча про рівновагу“), інтимної („Фантастичні думи, фантастичні мрії“, „Як почуєш вночі край свойого вікна...“, „Не минай з погордою...“, „Оце тая стежечка...“), етологічної („Дівчина встала рано, рано...“), сатиричної („Цехмістер Куперъян“, „Сучасна приказка“, „Поворож мені, циганко...“) лірики митця, а також поетичних перекладів та переспівів: „(З пісень Сапфони). Звивай ніжною рукою...“, „У цариці (З В. Соловйова)“. Через цензуру не потрапив до антології гимн „Не пора!“, а в поезії „Гімн“ („Вічний революціонер...“) рядки „Ні попівської тортури, / Ні тюремні царські мури“ змінено на „Ні пекельнії тортури, / Ні тюремні чорні мури“[27].

Антологія „Українська муза“ та декламатор „Розвага“, зважаючи навіть на ті зміни, що їх змушений був зробити упорядник з огляду на цензуру, посідають вагоме місце не лише в історії української літератури, а й в історії франкознавства. Адже ці збірники — чи не перші видання, що вийшли на Великій Україні, які репрезентували широкій громадськості Франкові твори високого національно-патріотичного звучання. Досі наддніпрянський читач знав Івана Франка головно як ліричного поета. Бо ж галицькі видання творів письменника проходили на підросійській Україні суворий цензурний добір. Громадянська поезія митця поширювалась хіба що нелеґально, а тому була відома лише обмеженому колу читачів. Тож треба відзначити неабияку громадянську відвагу Олекси Коваленка, який „в нових умовах відкрив читачам-наддніпрянцям другу — громадянсько-патріотичну половину творчого обличчя Франка-поета“[28]*. У біографічній довідці про Франка (автограф зберігається у ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{61\text{-}1}{605}$) упорядник коротко накреслив віхи життєвого і творчого чого шляху письменника, а також відзначав, що „деякі його поезії силою чуття рівняються з поезіями Шевченка („Каменярі“, „На суді“, оповідання про скасування*

[27] Українська муза. Поетична антологія. Од початку до наших днів / Під редакцією Олекси Коваленка: факсимільне відтворення видання.— К., 1993.— Вип. 4.— С. 418.

[28] Погребенник Ф. [Післямова] // Там само.— С. 2 післямови [без паґінації].

панщини в поемі „Панські жарти")"[29]*. Олекса Коваленко визнавав за Іваном Франком незаперечний поетичний талант і відводив йому поруч із Тарасом Шевченком першорядне місце в літературному процесі. Біографічна преамбула до публікації поезій письменника в „Українській музі" закінчувалась сумним фактом: „Тяжкі моральні й матерьяльні обставини довели Франка до тяжкої нервової хвороби і він тепер у лікарні"*[30]*. До речі, цей трагічний епізод Франкової біографії не залишив байдужим Олексу Коваленка. Він разом з іншими представниками наддніпрянської інтеліґенції зайнявся збиранням коштів для недужого поета. „Підписний лист про збір грошей на дарунок І. Франкові з нагоди 40-літнього ювілею його наукової, літературної і громадської діяльності" зберігається в особистому архіві Олекси Коваленка в Чернігівському історичному музеї ім. В. В. Тарновського*[31].

Літературно-видавничі взаємини Олекси Коваленка з Іваном та Тарасом Франками були не дуже тривалі, але доволі плідні. Далеко не завжди вони складалися безхмарно (радше навпаки; епістолярний діалог часто-густо виявляє приховану напругу цих стосунків); далеко не всім намірам (причому з обох боків) суджено здійснитися. Проте певною мірою саме завдяки співпраці цих культурних діячів, безперечно, різновеликих, проте однаково одержимих потребою творчої праці та любов'ю до Батьківщини, з'явилися друком помітні, ба навіть віхові літературні збірники, альманахи та антології, що стереоскопічно репрезентували широкому читачеві вершинні осяги „української музи". І не без скромної участи колишнього політичного засланця Олекси Коваленка на всю Україну гучно залунали закличні слова „вічного революціонера" Івана Франка:

Не пора, не пора, не пора
В рідну хату вносити роздор!
Хай пропаде незгоди проклята мара,
Під Украйни єднаймось прапор!

Звичайно, місце Івана Франка, його сина Тараса та Олекси Коваленка в українській культурі неспівмірне. Історія визначила справжню вартість творчого чину кожного з них. Проте час помирив колишніх опонентів, дрібні непорозуміння залишилися в минулому, „незгоди проклята мара" розвіялася з вітром, і їхні імена тепер стоять поруч під прапором України.

---

[29] Українська муза. Поетична антологія...— Вип. 4.— С. 412.

[30] Там само.

[31] Див.: Підписний лист про збір грошей на дарунок І. Франкові з нагоди 40-літнього ювілею його наукової, літературної і громадської діяльності.— ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/1}{539}$.

* * *

У Додатку подаємо три листи Олекси Коваленка до редакції журналу „Літературно-науковий вістник“ та десять листів до Івана Франка, автографи яких зберігаються у фонді Івана Франка (ф. 3) у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. А також публікуємо три листи Тараса Франка до Олекси Коваленка як видавця альманаху „Терновий вінок“ та антології „Українська муза“, що зберігаються у фонді Олекси Коваленка в Чернігівському історичному музеї ім. В. В. Тарновського.

Листи друкуються вперше за автографами. Усі автографи написані на папері різного формату чорним чорнилом (за винятком листа до Івана Франка від 23 вересня 1907 р., що написаний синім чорнилом, і текстів п'яти сонетів Олекси Коваленка, надісланих до редакції „ЛНВ“ у листі від 13 квітня 1905 р., написаних простим олівцем). Послідовність публікації хронологічна.

Хронологічний порядок листів Олекси Коваленка до „ЛНВ“ такий:
№ 1. 9 (22) квітня 1901 р. Калуга.
№ 2. 14 (27) березня 1903 р. Калуга.
№ 3. 13 квітня 1905 р. Київ.

Хронологія листів Олекси Коваленка до Івана Франка така:
№ 1. 11 травня 1904 р. Київ.
№ 2. 6 листопада 1904 р.
№ 3. 24 грудня 1905 р. Київ.
№ 4. 6 лютого 1906 р.
№ 5. 13 квітня 1906 р. Київ.
№ 6. 24 липня 1906 р. Київ.
№ 7. 25 липня 1906 р.
№ 8. 25 серпня 1906 р. Київ.
№ 9. 1 жовтня 1906 р.
№ 10. 23 вересня 1907 р. Київ.

Хронологічний порядок листів Тараса Франка до Олекси Коваленка такий:
№ 1. Кінець 1907 — початок 1908 рр. Львів.
№ 2. 28 липня 1908 р. Львів.
№ 3. 12 січня 1909 р. Львів.

Тексти подаємо за сучасним правописом зі збереженням лексичних, фразеологічних і синтаксичних особливостей (у тому числі діалектних), характерних для стилю адресантів.

Наталія ТИХОЛОЗ

ДОДАТОК

Листи Олекси Коваленка до редакції „Літературно-наукового вістника“

№ 1

[9 (22) квітня 1901 р., Калуга]

Високоповажані добродії!

Вислані книгарнею Євангелії[1] я й досі не одержав. Мабуть, вернули назад. Не вважаючи на се, просю вислати мені „Гомерову Одиссею“ переклад П. Байди (Ніщинського)[2] один примірник і *на самому кращому папері.* А як буде можна, то і твори Степана Руданського[3]. Окрім того, вишліть 43 і 44 сторінку „ЛНВ“[4] за цвітень с[ього] р[оку] (Пісні Анатоля Свидницького (I—IV)[5] і „Дві долі“ Д. Л. Мордовця[6] — *листами.* Гроші вишлю по одержанню рахунка при першій нагоді. (За собою боргу *я* лічу 1 р. 30 к. За промову Е. Дегена[7]).

Посилаю отут віршу „Туга“, яку, будь ласка, надрукуйте у „Вістнику“[8], та ще коли можливо, то будьте ласкаві, у моїй вірші „Моїм любим землякам“[9], посланій в редакцію в початку с[ього] р[оку], поправити перші строки:

замісто: „Стогне вітер завиває
А на небі грім гогоче“
написати: „То не вітер завиває,
та й не грім гуде-гогоче...“
Останнє все так залишіть.

З поважанням Ол. Коваленко.

Адреса:
Калуга, Управление Службы Пути
Алексею Козьмичу Коваленко
9 (22) цвітня 1901 р.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1620, с. 277—278. Автограф.

№ 2

[Калуга], 14/27 березозолу[10] 1903 [р.]

Поважані добродії!

Посилаю Вам заміточку про вистави на селі та три віршики[11] — надрукуйте їх, будь ласка, у якій книжці „Л[ітературно]-н[аукового] вістника". Коли можливо, то, будь ласка, вишліть мені „Вістник" за 1902 р. по кілька книжок в одній бандеролі, через кілька там день на адресу: *„Москва. Арбатъ, Поварская. Дом Гирша. Общежитие. Екатерине Ивановне Четыркиной"*. Рівночасно спробуйте й так: вишліть одну бандероль і на мою адресу: „Калуга, Управление Службы Пути. Алексею Козьмичу Коваленко", написавши на обгортці бандеролі: „через Московский Цензурный Комитет". Як дойде й таким шляхом, я повідомлю і тоді на дві адреси можна швидше дістати всі книжки. Гроші надішлю по одержанню книжок.

З щирим поважанням Олекса Коваленко.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1620, с. 511. Автограф.

№ 3

[Київ], 13 квітня 1905 [р.]

Поважані добродії!

Посилаю Вам п'ять сонетів[12]:

1) „Сповідь гайдамаки",
2) „Нічною добою",
3) „Мить скептична",
4) „Содом",
5) „Зліталися орли".

Разом з сим ласкаво прошу Шановну редакцію висилати мені „Артистичний вістник"[13] і лічить своїм співробітником і передплатником...

З щирим поважанням Олекса Коваленко.

Киев, Ивановская ул., № 75, кв. 10
А. К. Коваленко

Сповідь гайдамаки

Сонет

Останній день живу на білім світі.
Я знаю все й не ремствую на долю,
І годі жить — я знав життя і волю,
І буду я за мить в петлі висіти...

Та сліз моїх не вглядять хитрі люде,
І милости не хочу я прохати,—
Я буду сам байдуже помирати,
І світ нехай навік мене забуде.

В лісах я жив між дикими звірами,
Та чутка йшла про мене за горами,
Жахались ви мене й ім'я мойого.

Були часи, знущався над катами,
Але діливсь здобутком з голяками
І не ганьбив братерства я святого...

Олекса Коваленко

29 листопада 1904

Нічною добою

Сонет

Смеркає. Ніч. Навколо скрізь темнота,
Лиш де-не-де снують німі прохожі,
І всі спішать, мов посланці ворожі,
Або жене куди тяжка турбота.

В яру лежить якась жива істота
І згуки чуть, на людські непохожі,
А потім зойк і лаяння негожі,
Прокльони, плач і тяжкая скорбота...

І всі, хто йшов, її мерщій минали,
І лиця геть од неї одвертали,
Неначе мов од дикої гадюки...

Аж ось іде старчиха, бідна, вбога.
Спинилася і підвела старого,
Що впав у яр, знесилений од муки...

Олекса Коваленко

27 листопада 1904

Мить скептична

Сонет

Я кожен раз, як де сиджу в громаді,
Все більше й більше роблюся неймовірним
І сам боюсь я стати лицемірним,
Боюсь нести себе в офіру зраді.

Я кожен рух людини розумію,
І чую хід думок його й бажання,
І знаю всі змагання й поривання,
Але сказать того я не умію.

І душу рве мені тяжка гризота
І мліє вся від мук моя істота,
Коли думки в людини прочитаю...

Бо пекло там і злі слова лукаві,
І заміри розпусні та криваві,—
Тоді я геть з громади утікаю...

Олекса Коваленко

26 листопада 1904

Содом

Сонет

Чого кричать і лементують люде
І точуть кров з братів, неначе воду?
Коли ж кінець злочинствам диким буде,
Коли раби вже матимуть свободу?

Навіщо зло панує і свавілля
Одних людей над другами-братами,
Коли усім повинно буть привілля
І мусять буть усі землі панами?

Але багач гуляє дні і ночі,
А вбогий, знай, працює — скільки мочі,—
Та не собі, а здирцеві лихому.

І сорому давно нема ні в кого,
Нема ладу братерського святого,—
Лиш блуд, обман, неначе у Содому...

Олекса Коваленко

25 листопада 1904

Зліталися орли

Сонет

Зліталися орли прудкі на скелю
і пісню там співали вільну, щиру,
Повсюди чуть її було по миру,
Летів той спів у кожную оселю.

І викликав завзятих йти до бою
За правду, честь, братерство і за волю,
І сміливо котився він по полю,
І ворушив серця палкі собою.

І хто почув ту пісню голосную,
Той проклинав недолю навісную,
І миттю рвав свої тяжкі кайдани.

Летів у бій з тяжкими ворогами,
І веселив свій дух слабий піснями,
І гоїв він любов'ю давні рани...

Олекса Коваленко

28 листопада 1904

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 3393. Автограф.

Листи Олекси Коваленка до Івана Франка

№ 1

[Київ], 11 травня 1904 [р.]

Високоповажаний Добродію!

До нас дійшла чутка, що у Львові будуть відчинені літні літературно-наукові курси[14] з викладанням всяких наукових лекцій та рефератів. Але яка саме буде програма, а також хто буде читати з професорів та лекторів свої лекції і коли саме, якого числа,— на жаль, не відомо.

Через те вдаюсь до Вас з проханням, не відмовте, коли Ваша ласка, повідомити мене:

1) Хто буде читати лекції?
2) Де будуть читатися лекції?
3) Які і скільки буде лекцій?
4) Коли саме, якого числа почнуться і коли скінчаться?
5) Чи багато сподіваєтеся слухачів?
6) Чи вільний доступ усім слухати лекції?
7) Яка плата за вислухання лекцій?
8) Чи будуть екскурси та подорожі, скільки і куди?
9) Чи буде найнято для росіян яке-небудь помешкання?

З Росії збирається чималий гурт поїхати на ті лекції, але, завдяки невідомості про їх, дуже вагаються. Дехто здобув уже собі й закордонного паспорта і тепер ні в сих ні в тих: чи їхати, чи ні?

Коли можливо, напишіть негайно[15], а я вже сповіщу, кому слід. Я теж думаю їхати, але ще не певен, що можна буде вирватися, бо дуже багато роботи.

З щирим поважанням Олекса Коваленко.

Киев, Движение Киево-Полтавской ж. д.
Алексею Козьмичу Коваленко

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1620, с. 681—682. Автограф.

№ 2

6. XI 1904 [р.]

Вельмишановний Добродію!

Сподіваючись на Вашу ласку, надсилаю „Привіт М. Павликові“ з щирим проханням прочитати його на ювіл[е]ї шановного ювілята[16], звісно, коли у Вас будеть спромога і охота. Щиро дякуватиму за ласку.

Після прочитання на ювілеї „Привітання“ я бажав би побачити надрукованим його у „Л[ітературно]-н[ауковому] вістнику“[17].

Щиро прихильний до Вас Олекса Коваленко.

P. S. Уклінно прошу вибачення за турботи.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1631, с. 123. Автограф.

№ 3

[Київ], 24. XII 1905 [р.]

Вельмишановний Добродію!

Ми видаємо український сатирико-гумористичний тижневик „Шершень“[18], змістом і на взірець нових столичних сатиричних журналів. Запрошуємо Вас до співробітництва і будемо дуже раді, коли Ви згодитесь. Коли Ваша ласка, надішліть свої твори[19] при першій спромозі, бо в кінці грудня виходе перше число. Дозвіл уже є.

Редактор-видавець В. Лозинський[20].
Секретар Ол. Коваленко.

Київ, Назаревская, № 7, кв. Лозинського.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 431. Автограф.

№ 4

6 лютого 1906 [р.]

Вельмиповажаний Добродію!

Розпочинаючи в Києві видавництво українських книжок під фірмою „Ранок“, звертаємось до Вас з уклінним проханням дозволити нам видати Ваші твори[21]:

1. „Коли ще звірі говорили“;
2. „Лис Микита“;
3. „Що таке поступ?“;
4. „Мойсей“.

Будьте ласкаві, назначте собі гонорар за ті твори і повідомте нас. Ми з радістю заплатимо Вам, хоч і не так-то багато, бо видавництво тільки

починається і грошові засоби у нас невеликі, хоч ми певні, що нам поталанить так само й з виданням книжок, як з виданням „Шершня".

З правдивим до Вас поважанням Олекса Коваленко, Ів. Самоненко[22].

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1631, с. 131. Автограф.

№ 5

[Київ], 13 квітня 1906 [р.]

Вельмиповажний Добродію!

Незабаром починаємо друкувати другим виданням український декламатор „Розвага"[23]. Дуже будемо раді і вдячні, коли Ви будете ласкаві і надішлете нам новеньких творів для „Розваги".

Також цікаво знати Ваш погляд про те, які б треба зробити зміни, щоб „Розвага" задовольняла читача зо всякого боку.

Чекаємо швиденької одповіді[24].

З правдивим поважанням Олекса Коваленко, редактор.

Київ, Іванівська ул., № 74, кв. 10.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 409. Автограф.

№ 6

[Київ], 24 липня 1906 [р.]

Високоповажаний Добродію!

Кілька місяців тому Ви дали свою ласкаву згоду на видрукування деяких Ваших творів[25]. Оце зараз є спромога видрукувати в першу чергу „Що таке поступ?".

Тепер я хочу досконально умовитись з Вами про гонорар за ту книжку.

З свого боку я думаю пропонувати Вам 15 карбованців за аркуш в 16 сторінок. Увесь матеріал книжки буде уміщений на 4 аркушах, це б на 64 стор. і Вам належатиме значить (15,4) = 60 карб. гонорару. Видрукувано буде 3000 примірників. Ціна примірника буде 20 коп., а може й 15 коп., в залежності од доброти і вартости паперу. Коли Ви на ці умови згодні, ласкаво прошу повідомити, якнайшвидше, а також разом з тим напишіть, чи думаєте Ви робити якісь зміни і виправки в цій книзі. Коли б думали це зробити, прошу ласкаво прислати мені виправлений примірник. Як же одмін не буде, то я даю до друку в такому вигляді, як є, а Вам буду пересилати коректуру.

З правдивим і щирим поважанням Олекса Коваленко.

Київ, Іванівська, 75, кв. 10.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 415—416. Автограф.

№ 7

25 липня 1906 [р.]

Високоповажаний Добродію!

Гуртом з деякими артистами-художниками задумали ми видати „Ілюстровану Україну“ в ряді окремих випусків. Кождий випуск повинен виявляти собою якесь цільне значення, наприклад, в першому випуску будуть малюнки історично-етнографічного змісту і такий же повинен бути й текст до малюнків.

Текст буде друкуватись двома мовами — українською і французькою або німецькою (цього питання ще не порішили).

В статтях в тексті обов'язково мусить проводитись демократична ідея.

Статті будуть дуже невеликі, в усякому разі не більше 300 стрічок французького тексту; величина сторінки така буде примірно, як „Артистичний вістник“.

Видання буде чепурне і на доброму папері, од 50 до 100 сторінок випуск.

Ділячись з Вами думкою про свій замір, я дуже бажав би знати Ваш погляд на це, а також на яку мову корисніше перекласти текст „Ілюстрованої України“ — чи німецьку, чи французьку?

Окрім того, прошу попереду Вашої ласки і згоди написати колись для „І[люстрованої] У[країни]“ кілька статей на теми, які вияснятьcя після того, як будуть зібрані і упорядковані малюнки.

Мені особисто здається, що таке видання потрібне і матиме певний поспіх.

В усякому разі сподіваюсь Вашої відповіді[26], а разом з нею і Вашої думки про це.

З щирим правдивим поважанням Олекса Коваленко.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1631, с. 133—135. Автограф.

№ 8

[Київ], 25. VIII 1906 [р.]

Вельмиповажний Добродію!

В листі з 10 серпня Ви пишете, що передивитесь „Поступ“[27] і сповістите, чи будуть які зміни, чи ні. Нетерпляче дожидаю Вашого листа.

Що торкається до запропонованих Вами праць: 1) про Ів. Вишенського[28]; 2) про Шумлянського[29]; 3) про Коліївщину і Гайдамаччину[30], то зараз не вистарчить коштів, бо оце тепер друкуються: 1) 2-е видання „Розваги“[31]; 2) „Рай і поступ“ Драгоманова[32]; 3) мій збірник дитячих казок з малюнками; 4) „Пісні Життя“, мій збірник поезій[33]; 5) Ваш „Поступ“. А як тільки буде спромога і повернеться трохи коштів, з великою охотою видамо згадані Ваші праці. Разом з цим насмілюсь турбувати Вас проханням — переглянути мої „Пісні Життя“[34]. Ви так добре знаєте поетичні таємності і у Вас так багато естетичного почуття, що для мене буде цінна кожна Ваша найдрібніша увага.

Коли вам якийсь вірш зовсім не сподобається, будь ласка, зауважте це, бо я буду друкувати тільки 100, а в збірнику їх далеко більше.

Взагалі я бажав би знати про збірник Вашу гадку і присуд. Як ласка та охота, дуже Вас просю переглянути збірник при першій спромозі, бо, з чисто комерційних причин, треба друкувати його швидко: в нас з осени саме починається книжний сезон, а коли видрукувати пізніше, книжка лежатиме до будучого року і зробиться старою і залежаною.

Вибачайте, що насмілivсь однімати у Вас дорогий час.

Остаюсь з правдивою глибокою пошаною Олекса Коваленко.

Київ, Ивановка, 75, кв. 10.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 371—373. Автограф.

№ 9

1 жовтня 1906 [р.]

Вельмиповажаний Добродію!

Щиро дякую Вам за уваги до моїх віршів. З одного боку, я цілком згоден з Вами, що в моїх віршах дуже мало чогось нового, оригінального... Та, правду кажучи, трудно було й сподіватись, щоб було щось надзвичайне, бо вірші писались в той час, коли я жив в страшенно важких умовах. І взагалі мені бракувало часу, щоб читать більше для самоосвіти... Але все-таки хочу сказати, що я одно можу найти собі виправдовування, надрукувавши свої вірші, що од їх нікому не буде шкоди, а може... ще хоч одну людину зрушать пережити те, що я переживав, пишучи їх. Злого я не мислив і не переживав, пишучи їх. Певно, й другим буде так... Я думаю видати невеличкий збірничок. Буде надруковано до 60 власних і 10 перекладів... Я певен, що Ви за це не дуже на мене погримаєте.

Нетерпляче чекаю книжечки „Що таке поступ?“

Бажаю Вам здоров'я і всього найкращого.

Правдиво, глибоко поважаючий Вас, Олекса Коваленко.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 375—376. Автограф.

№ 10

[Київ], 23. IX 1907 [р.]

Вельмишановний і славний наш Батьку!

Даруйте, що насмілююсь потурбувати Вас.

Будь ласка, прогляньте своїх дві поезії: „Не пора“ та „По бурхливім окіяні“, може перед друком забажаєте щось змінить або виправить. Вашою поезією „По бурхливім окіяні“ ми починаємо другий том „Розваги“[35]. Патрета зробили з того знімку, що був у ювілейному числі „Свободи“ (америк.)[36], бо він там вийшов дуже гарний. Думаємо також надрукувати

і „Не пора“, змінивши трошки страшні для цензури слова, а саме замість „і любити царя“ — „і любити ворога“, а також, як що не вдасться провести так, як єсть, то замість: „москалеві й ляхові служить“ — „Нам чужинцям, братове, служить“. До „Не пора“ у „Розвазі“ буде і музика Аркаса[37].

Слово „конкістадори“ ми не друкуємо через те, що багато людей його не зрозуміють, бо другий том друкується з метою дати доступну книжку широким верствам суспільства (видання буде народне). Не одмовте, ласкавий Батьку, одповісти на листа при першій спромозі.

Щиро шануючий Вас Олекса Коваленко.

Київ, Іванівка, 75.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відділ рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 1614, с. 301—302. Автограф.

Листи Тараса Франка до Олекси Коваленка

№ 1

[Львів, кінець 1907 — початок 1908 рр.][38]

Високоповажаний Добродію.

Посилаю Вам отсе деякі з своїх перекладів[39] для „Тернового вінка“[40], може що придасться. Коли ж нічо не знайде поміщеня у збірнику, я просив би їх передати куди инде до друку (пр[иміром], до контори „Літерат[урно]-науков[ого] вістника“), коли се Вам не спричинить зайвих клопотів. За те буду Вам дуже вдячний.

З поважанням Франко Тарас, студ[ент] філософії.

Львів, Понінського, ч. 4.

Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/1}{539}$, с. 1. Автограф.

№ 2

[Львів, 28 липня 1908 р.] [41]

Високоповажаний Добродію.

Отсе відповідаю Вам на поставлені питання, але не на всі, бо попросту не можу на них відповісти.

1. Родився я у Львові, 1889 р. 9 марта, н[ового] ст[илю].

2. Почав писати два роки тому, а перший мій твір: „Ахил, драма в 5 д[іях]“.

3. Батько мій Др. Ів. Франко, а мати Ольга Хорунжинська[42], родом з Харківщини; учився я у Львові і скінчив протягом 13 літ нормальну шко-

лу і ґімназію з відзначенням, з „особливим замилуванням до латини і греки“, як стоїть у атестаті.

4. Жадний мій твір не був ще ніде друкований, а переклад „Ойдипа на Кольонос“ був друк[ований] у студентській часописі „На розсвіті“[43] у Львові 1907[44] (сам початок, бо часопись перестала потім виходити).

5. Творів оригінальних написав 6 драм, з них 4 віршовані: трилогія „Ахил“, з котрої 1 часть „Бризівка й Патрокл“, 2 ч[асть] „Гектор“, 3 ч[асть] „Пентезілея“ і комедії: „Ґімнастики“ і „Ощадний батько“, обі прозою, з сучасного життя. Крім того, віршовану трагедію у 5 акт[ах] п[ід] н[азвою] „Ганнібал“ (к[оло] 4500 стихів), переклав 17 драм віршем: 7 трагедій *Софокла*: „Антіґона“, „Аяс“, „Філоктет“, „Трахіянки“, „Ойдип на Кольонос“, „Король Ойдип“ (Едип) — (сего переклав також Др. Ів. Франко і було давно друк[овано] у „Житю й слові“[45])[46] і „Електра“; *Евріпіда*[47]: „Медея“, „Бакханки“ і „Гіпполіт“ („Федра“); *Арістофана*[48] 4 комедії: „Птахи“, „Хмари“, „Жаби“ і „Ахаркійці“; *Теренція*[49]: „Формійо“, „Євнух“ (комедії); *Плавта*[50]: „Жовнір Хвалько“ (Miles gloriosus vel Bramarbas[51]). (Три послідні наконечно не викінчені; всі прочі мають вступ і кінцеві замітки та пояснення). З нових пер[еклав] *Шекспірового*[52]: „Венецького купця“. Дальше з поезії: дещо з Гайного[53], Ленауа[54], Ґетого[55] 2[-ї] пісні „Лиса Микити“[56] (гекзаметром), деякі твори Беллього (сатирика)[57], Беранжера[58], мадярських ліриків (вибір)[59]; а з класичного: з Анакреона[60] (дещо); Верґілевої[61] „Енеїди“ кілька пісень (II, VI і VII), Проперція[62] (вибір з 4-ох кн[иг]), Горація[63] (оди, еподи, сатири і листи, але не всі), Овідія[64] з „Метаморфоз“ дещо, з „Календаря“ (Fasti) і з „Tristia“ та ин., Федра[65], Езопові[66] байки, (всі) ямбічним триметром і т. ин. Всі ті переклади писані живою народною мовою (розуміється, не селянською і не хлопською, а такою, якою говорить у нас „цвіт народу“ себто його інтеліґенція, бо простий нарід говорить не мовою, а діалектами!). Сю мову виправив ще я лектурою книжок, передовсім українських авторів з Росії.

6. До літературної школи не належу поки що.

7. Підписуюся все повним іменем і назвиськом (розуміється, поки що я не мав ще де підписуватися так дуже).

8. Фаху не маю і не служу, а соціальне становище неозначене. Приготовляюся до заняття „пайдаґоґа“, себто я є на 2 р[оці] фільос[офії].

9. —

10. За найкращі уважаю передовсім переклади, а особливо Арістоф[анову] ком[едію] („Птахів“).

11. — ; до літ[ературної] творч[ости] натхнуло мене, крім багато инших причин, бажання дати — зразок народної галицької мови (у моїм розумінні — се „народної“) літературного стилю і можливо найлогічнішої правописи.

12. —

13. Мимо найліпшої волі — не можу.

14 Зараз напишу (трохи нижче).

15. Пришлю копії й оригінали.

16. Нового портрета не маю[67]; (єсть старший з перед 2 років, але я тоді був у „формі“ себто ґімназіальнім мундурі, як матурист); та й, зрештою, Вам його, мабуть, не треба, задля незначности автора, бо ж я поки що початкуючий у літературній справі.

17. Майже всі свої твори і переклади писав я до тепер на обох сторонах картки, бо не сподівався їх швидко видати, а по-друге писав на добрім папері, то й шкода було, як не як, лишати цілу сторону незаписаною. Через те не знаю, чи вспію переписати для Вас відповідну кількість усяких писань.

18. Як що признаєте дещо гідним друку, то я просив би прислати другу коректуру, по виході аркушів, pardon, одного аркуша, бо на більше того, мабуть, не набереться, бо не маю часу те все переписувати наново, по-друге, й не цікаво товкти старе в ступі, а ніким виручитися.

На случай, як би що мого було поміщено, посилайте, прошу, випуски[68], як Вам зручніше.

Остаю з поважанням Франко Тарас.

Львів 15 ст[арого] ст[илю] липня.

Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/12}{539}$, с. 50—51 зв. Автограф.

№ 3

*[Львів, 12 січня 1909 р.]**

Високопов[ажаний] Доброд[ію]!

Нащо було Вам мене, поваж[ний] Добродію, вітати з початком літературної діяльности й писати, що до мене черга як до молодого письменника дойде через пару місяців, коли Ви мимо переслання всяких поетичних творів і перекладів і переписки в останній хвилі не помістили мене в антолог[ії][69] не знаю з яких причин (як і Венгжина[70])? Чому маю се приписати, чи не в Вашій спеціальній вдачі недодержування обіцянок??... Дуже а дуже прошу о вияснення цього всього!

З поваж[анням] Франко Т.

Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/2}{539}$. Автограф.

ПРИМІТКИ

1. ...*Євангелії*...— Ймовірно, йдеться про видання: Святе письмо нового Завіту / Мовою русько-українською переклали вкупі П. А. Куліш і Др. І. Пулюй.— Відень, 1871.— Печатано у Львові в друкарні Товариства имени Шевченка, 1880 (перевидання 1887 і 1893 рр.) — єдиний опублікований на той час український переклад Нового Заповіту.

2. ...*„Гомерову Одиссею“ переклад П. Байди (Ніщинського)*...— Йдеться про перший український повний переклад поеми Гомера „Одіссея“, який здійснив український письменник, перекладач та композитор Петро Ніщинський (псевдонім: Петро Байда; 1832—1896). Цей переклад під назвою „Гомерова „Одиссея“, гекзаметром на мову українсько-

* Листівку датуємо за поштовим штемпелем: Lemberg, 12. I. [19]09.

руську перевіршував Петро Байда" вийшов окремою книжкою у Львові 1889 р. (перші 12 пісень) та 1892 р. (останні 12 пісень).

3. *...твори Степана Руданського.*— Очевидно, йдеться про зібрання творів у семи томах українського поета Степана Руданського (1834—1873), яке виходило у Львові протягом 1895—1903 рр. (друге видання 1910 р.) завдяки зусиллям М. Комарова, Василя Лукича (В. Левицького), А. Кримського та І. Франка.

4. *„ЛНВ"* — „Літературно-науковий вістник" — перший літературно-науковий і громадсько-політичний щомісячний журнал, що виходив у Львові (1898—1906) та Києві (1907—1914, 1917—1919). Провідна роль у редакції належала М. Грушевському, І. Франкові, О. Маковею, В. Гнатюкові.

5. *...вишліть 43 і 44 сторінку „ЛНВ" за цвітень с[ього] р[оку] (Пісні Анатоля Свидницького (I—IV)...*— Йдеться про публікацію чотирьох поезій українського письменника Анатоля Свидницького (1834—1871), яким передувала коротка замітка Івана Франка „Пісні Анатоля Свидницького" (ЛНВ.— 1901.— Т. 14.— С. 43—44).

6. *...„Дві долі" Д. Л. Мордовця...*— Повість „Дві долі" українського і російського письменника Данила Лукича Мордовця (Мордовцева) (1830—1905) вийшла 1898 р. в „ЛНВ" (Т. 1.— С. 145—185, 275—302; Т. 2.— С. 45—64, 153—188, 328—350).

7. *Деген* Євген Вікторович (1866—1904) — російський літературознавець, перекладач, архівіст. Брат Сергія Дегена. Листувався з Іваном Франком. У 1900—1901 рр. виступав зі статтями і рецензіями у „ЛНВ".

8. *...віршу „Туга", яку, будь ласка, надрукуйте у „Вістнику"...*— Поезія „Туга" Олекси Коваленка була надрукована: ЛНВ.— 1901.— Т. 15.— С. 124.

9. *...вірші „Моїм любим землякам"...*— Ця поезія Олекси Коваленка не була надрукована.

10. *Березозол* — за давньослов'янським календарем перший місяць весни — березень.

11. *...заміточку про вистави на селі та три віршики...*— У „ЛНВ" за 1903 р. опубліковано три поезії Олекси Коваленка „Бажане", „Де вона?", „Жите" (Т. 22.— С. 182—183). Замітка про вистави не друкувалась.

12. *Посилаю Вам п'ять сонетів...*— Сонети, що їх надіслав Олекса Коваленко, у „ЛНВ" надруковані не були.

13. *„Артистичний вістник"* — журнал, присвячений малярству, музиці і театру, що виходив у Львові у 1905—1907 рр. Організаторами видання були художник Іван Труш та композитор Станіслав Людкевич. В „Артистичному вістнику" були опубліковані статті Івана Франка „Думки профана на музикальні теми", „Наша театральна мізерія".

14. *...літні літературно-наукові курси...*— Йдеться про публічні університетські курси українознавства у Львові для наддніпрянської молоді, які діяли протягом 23 червня—23 липня 1904 р. Кошти на проведення курсів дав український меценат Євген Чикаленко. До складу комітету входили Михайло Грушевський, Іван Франко, Володимир Гнатюк. Чи був на цих курсах слухачем Олекса Коваленко, невідомо.

15. *...напишіть негайно...*— На лист Олекси Коваленка від 11 травня 1904 р. зберігся відпис Івана Франка (без дати; орієнтовно кінець травня — початок червня 1904 р.), у якому він надавав своєму адресатові всю необхідну інформацію про тривалість курсів, називав імена лекторів та дисципліни, які вони читатимуть, тощо (див.: 50, 244).

16. *...ювіл[е]ї шановного ювілята...*— Йдеться про ювілей 30-літньої діяльности Михайла Павлика (1853—1915), українського громадсько-політичного діяча, публіциста, письменника, що святкувався у Львові 1904 р. Ювілейні привітання згодом опубліковано у книзі „Ювілей 30-літньої діяльності Михайла Павлика (1874—1904)" (Львів, 1905).

17. *...„Привітання" я бажав би побачити надрукованим його у „Л[ітературно]-н[ауковому] вістнику".*— У „ЛНВ" вітання Олекси Коваленка з нагоди ювілею Михайла Павлика опубліковане не було.

18. *„Шершень"* — гумористично-сатиричний ілюстрований щотижневий журнал, що виходив з січня по серпень 1906 р. у Києві за редакцією Володимира Лозинського.

19. *...надішліть свої твори...*— Іван Франко для публікації у журналі „Шершень" надіслав поезію „Метуть" (Шершень.— 1906.— 10. III.— № 10.— С. 4). Того-таки року ця поезія під назвою „Що за диво?" з'явилась також у складі збірки „Semper tiro" (Львів, 1906.— С. 67).

20. *Лозинський* Володимир (1855—1914) — український громадський діяч, видавець.

21. *...звертаємось до Вас з уклінним проханням дозволити нам видати Ваші твори...*— У відписі з кінця лютого 1906 р. Іван Франко дав згоду на передрук збірки „Коли ще звірі говорили", поеми „Лис Микита" і трактату „Що таке поступ?" Поему „Мойсей" передруковувати не дозволив, оскільки тираж недавно виданого твору ще не розпродався (див.: 50, 288).

22. *Самоненко* Іван (1883—1938) — український видавець.

23. *„Розвага"* — збірник поезій, оповідань, монологів, жартів, сатир і гуморесок, призначений для декламації, упорядником якого був Олекса Коваленко. Вийшов у Києві у двох томах: 1905.— Т. 1 (1906 р. вийшло друге доповнене видання першого тому); 1908.— Т. 2. У другому доповненому виданні першого тому та другому томі опубліковано низку поезій Івана Франка.

24. *Чекаємо швиденької одповіді.*— Відпис Івана Франка на лист Олекси Коваленка від 13 квітня 1906 р. невідомий.

25. *...Ви дали свою ласкаву згоду на видрукування деяких Ваших творів.*— Див. примітку 21.

26. *...сподіваюсь Вашої відповіді...*— Свої міркування з приводу видання „Ілюстрованої України" Іван Франко подав у листі від 10 серпня 1906 р., що є відписом на листи Олекси Коваленка від 24 та 25 липня 1906 р. (див.: 50, 292—293).

27. *...передивитесь „Поступ"...*— Йдеться про філософський трактат Івана Франка „Що таке поступ?", який мало перевидати видавництво „Ранок". Праця Івана Франка у цьому видавництві так і не вийшла.

28. *...1) про Ів. Вишенського...*— Йдеться про розвідку Івана Франка „Іван Вишенський. Руський писатель XVI віку", що була опублікована в коломийській газеті „Хлібороб" (1892.— № 8—11). Цю працю письменник хотів переробити спеціально для публікації у видавництві „Ранок". Намір залишився нереалізованим.

29. *...2) про Шумлянського...*— Йдеться про дослідження Івана Франка „Йосиф Шумлянський, львівський єпископ 1668—1708 р. і заведення унії в Галичині" (Громадський голос.— 1898.— № 17—22). У видавництві „Ранок" ця праця не вийшла.

30. *...3) про Коліївщину і Гайдамаччину...*— Працю про Коліївщину Іван Франко не закінчив. З цієї розвідки опубліковано лише частину „Матеріали до історії Коліївщини. III. Польська поема про уманську різню" (Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1904.— Т. LXII, кн. VI.— С. 1—40). У видавництві „Ранок" ця праця не передруковувалась.

31. *...2-е видання „Розваги"...*— Див. примітку 23.

32. *...„Рай і поступ" Драгоманова...*— Розвідка українського публіциста, історика, літературознавця, фольклориста, громадського діяча Михайла Драгоманова (1841—1895) „Рай і поступ" вийшла у київському видавництві „Ранок" 1906 р.

33. *...3) мій збірник дитячих казок з малюнками; 4) „Пісні Життя", мій збірник поезій...*— Ці книги Олекси Коваленка, які готувались до друку в київському видавництві „Ранок", не вийшли.

34. *...насмілююсь турбувати Вас проханням — переглянути мої „Пісні Життя".*— Свою думку про збірку поезій Олекси Коваленка „Пісні Життя" Іван Франко висловив у листі від 10 вересня 1906 р., у якому закидав Коваленковим віршам шаблонність тем та образів, убогість мови, брак живих вражень, а відтак радив узагалі не друкувати їх (див.: 50, 294).

35. *Вашою поезією „По бурхливім окіяні" ми починаємо другий том „Розваги".*— Насправді другий том українського декламатора „Розвага" (К., 1908) відкривався прологом до поеми „Мойсей" „Народе мій, замучений, розбитий". Поезія „Конкістадори", заголовок якої упорядник зняв з огляду на його малозрозумілість пересічному читачеві, була вміщена під назвою „По бурхливім окіяні..." (назва за першим рядком) на с. 11 цього видання.

36. *„Свобода"* — україномовна газета, що виходить у США з 1893 р. Йдеться про фото Івана Франка 1896 р.

37. *Думаємо також надрукувати і „Не пора", змінивши трошки страшні для цензури слова, а саме замість „і любити царя" — „і любити ворога", а також, як що не вдасться провести так, як єсть, то замість: „москалеві й ляхові служить" — „Нам чужинцям, братове, служить". До „Не пора" у „Розвазі" буде і музика Аркаса.*— З

цензурних міркувань текст гімну „Не пора!" модифіковано так: слова „і любити царя" замінено на „і любити того", а рядок „москалеві й ляхові служить" — на „Нам, братове, чужинцям служить". Нот до Франкового тексту не вміщено. Музика Миколи Аркаса до поезії „Не пора..." невідома. Натомість цей твір поклали на музику Денис Січинський та Ярослав Ярославенко (Ярослав Вінцковський).

38. Лист датуємо кінцем грудня 1907 — початком 1908 рр. на підставі згадки про альманах „Терновий вінок" та підпису Тараса Франка „студ[ент] філософії" (оскільки восени 1907 р. Тарас Франко став студентом першого курсу класичної філології Львівського університету).

39. *Посилаю Вам отсе деякі з своїх перекладів...*— Для публікації в альманасі „Терновий вінок" Тарас Франко надіслав Олексі Коваленку у листі до нього поетичні переклади з П'єра-Жана Беранже „Смерть Короля Хрістофа", Фрідріха-Вернера ван Остерена „Урядники", Роберта Райліка „Когут", Анакреонта „Старість", Шандора Петефі „Бетяр", „Моя жінка", Джузеппе Беллі „Пій VIII", „Сповідальниця", „Що є піп?", „Жалоба вдовиць" (ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/1}{539}$). Жодного з цих перекладів Тараса Франка не надруковано в альманасі „Терновий вінок".

40. *„Терновий вінок"* — літературний альманах, що вийшов у Києві 1908 р. за редакцією Олекси Коваленка.

41. День і місяць написання листа вказано рукою адресанта, рік — 1908 — встановлюємо на підставі слів у тексті листа: „себто я є на 2 р[оці] фільос[офії]", а також змісту листа. Лист написаний як відповідь на анкетні запитання, що з'ясовують основні факти біографії та творчого доробку Тараса Франка на той час. Саме таку інформацію про авторів збирав Олекса Коваленко, коли упорядковував антологію „Українська муза" (Київ, 1908).

42. *Хорунжинська* (Хоружинська) Ольга Федорівна (1864—1941) — дружина Івана Франка та мати Тараса.

43. *„На розсвіті"* — щомісячний часопис для шкільної та студентської молоді, що виходив у Львові за редакцією Василя Пачовського.

44. *...переклад „Ойдипа на Кольонос" був друк[ований] у студентській часописі „На розсвіті" у Львові 1907...*— Переклад Тараса Франка трагедії Софокла „Едип на Кольонії" („Едіп у Колоні") також вийшов окремою книжкою у Львові 1911 р.

45. *„Житє і слово"* — літературно-науковий і громадсько-політичний журнал, що виходив протягом 1894—1897 рр. у Львові за редакцією Івана Франка.

46. *...(Едип) — (сего переклав також Др. Ів. Франко і було давно друк[овано] у „Житю й слові")...*— Йдеться про переклад Івана Франка трагедії Софокла „Едіп-цар", що вперше був опублікований у журналі: Житє і слово.— 1894.— Кн. 3.— С. 321—340; Кн. 4.— С. 1—26; Кн. 5— С. 161—178. Іван Франко переклав також два гімни хору з „Антігони" під назвами „Г[імн] побідний над сімома проти Фів" (уперше опубліковано у рецензії „Антігона. Драматична дія Софокла. З грецького переклав Петро Ніщинський. Одеса, 1883" у журналі: Зоря.— 1883.— № 24.— С. 378), та „Сила людського духу", трагедію „Електра" та уривки з драми „Едіп в Колоні" (за життя І. Франка не публікувалися) (див.: 8, 387—522).

47. *Евріпід* (близько 480—406 до н. е.) — давньогрецький поет-драматург. Написав 92 п'єси, 19 з яких повністю дійшли до нашого часу, зокрема „Медея" (431 до н. е.), „Вакханки" (405 до н. е.), „Гіпполіт" (428 до н. е.), „Геракл" (близько 416 до н. е.), „Андромаха" (близько 425 до н. е.), „Троянки" (415 до н. е.) та ін. Збереглися автограф перекладу Тараса Франка трагедії Евріпіда „Гіпполіт" та передмова до цього перекладу (ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 3745).

48. *Арістофан* (близько 445—385 до н. е.) — давньогрецький поет-комедіограф, „батько комедії". Написав понад 40 комедій, з яких збереглося лише 11: „Ахарняни" (425 до н. е.), „Вершники" (424 до н. е.), „Хмари" (423 до н. е.), „Оси" (422 до н. е.), „Мир" (421 до н. е.), „Птахи" (414 до н. е.), „Лісістрата" (412 до н. е.), „Жінки на святі Фесмофорій" (411 до н. е.), „Жаби" (405 до н. е.), „Жінки в народних зборах" (392 до н. е.), „Плутос" (338 до н. е.). У гумористичних і сатиричних творах Арістофана порушувалися політичні, соціальні, педагогічні, літературні проблеми тогочасного суспільства. У перекладі Тараса Франка окремим виданням вийшла тільки комедія Арістофана „Хмари" (Львів, 1918). Зберігся також автограф Тараса Франка короткого змісту драми Арістофана „Лицарі" (ІЛ, ф. 3 (І. Я. Франко), від. рукописних фондів і текстології.— № 3742).

49. *Теренцій* Публій Афр (близько 190 — 159 до н. е.) — давньоримський комедіограф. Автор 6 комедій: „Андріянка" (або „Дівчина з Андросу", 166 до н. е.), „Свекруха" (165 до н. е.), „Самобичувальник" (163 до н. е.), „Євнух" та „Форміон" (161 до н. е.), „Брати" (160 до н. е.). Комедії відзначаються серйозністю, браком балаганно-комедійних засобів.

50. *Плавт* Тит-Макцій (близько 250—184 до н. е.) — римський комедіограф. Автор п'єс „Амфітріон", „Віслюки", „Золотий горнець", „Полонені", „Близнюки", „Хвальковитий воїн" та ін. Комедії відзначаються інтригами, плутаниною, зухвалими і хитромудрими героями, пародійністю тощо. Твори Плавта слугували основою для літературних переробок Мольєра, Клейста, Шекспіра.

51. *Miles gloriosus vel Bramarbas* — „Хвальковитий воїн" (лат.), або „Брамарбас" (нім. хвалько) — латино- та німецькомовний варіанти назви комедії Плавта „Хвалькуватий воїн" (близько 204 до н. е.).

52. *Шекспір* Вільям (1564—1616) — англійський поет і драматург, гуманіст епохи Відродження.

53 *Гайне* Генріх (1797—1856) — німецький поет, публіцист, критик.

54. *Ленау* Ніколаус (справжнє прізвище — Франц Німбше Солер фон Штреленау, 1802—1850) — австрійський поет-романтик.

55. *Ґете* Йоганн-Вольфґанґ (1749—1832) — німецький письменник, один з основоположників німецької літератури нового часу. Автор поеми „Reinecke Fuchs" („Рейнеке-Лис") (1793), котра слугувала одним із джерел поеми Івана Франка „Лис Микита". В архіві Олекси Коваленка зберігається автограф перекладу Тараса Франка з другої частини „Фавста" Ґете (ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/1}{539}$).

56. *...2[-ї] пісні „Лиса Микити"...* — Йдеться про уривок 2-ї пісні поеми Йоганна-Вольфґанґа Ґете „Reinecke Fuchs" („Рейнеке-Лис") (1793).

57. *...деякі твори Беллього (сатирика)...* — Беллі Джузеппе Джоакіно (1791—1863) — італійський поет, автор понад двох тисяч сонетів, написаних римським діалектом. Сонети Беллі пронизані ненав'язливими жартами і гумором, гостро сатиричним викриттям хиб римського суспільства. Твори Беллі перекладав Іван Франко. В архіві Олекси Коваленка зберігаються такі автографи переспівів Тараса Франка з Беллі: „Пій VIII", „На згадку", „Сотворенє світа", „Папа", „Святий рік", „Добродійність", „Кара", „Присяга", „Іменини папи", „Що є піп?" (ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/9}{539}$); „Сповідальниця", „Жалоба вдовиць" (ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/1}{539}$). Переспіви з Беллі („На згадку", „Сотворения світа", „Кара", „Іменини папи", „Жалоба вдовиць", „Григорій XVI у небі", „Що таке релігія?", „Сни", „Привичка", „Осторожність", „Польованє попа", „Перше благословеньство папи", „Вдова", „Вигідне житє", „Молитва до Пречистої", „Настирливий поет", „Спосіб на бездітність", „Відпуст"), а також невелика стаття „Дещо про Беллього" були опубліковані у збірці Тараса Франка „З чужої левади" (Львів, 1913.— С. 69—91).

58. *Беранже* П'єр-Жан (1780—1857) — французький поет. Автор збірок сатиричних пісень „Моральні пісні" (1816), „Нові пісні" (1825), „Невидані пісні" (1828) та ін., у яких гостро висміяв дворянство, духівництво, монархію Бурбонів тощо. В архіві Олекси Коваленка зберігається автограф перекладу Тараса Франка з Беранже „Смерть Короля Хрістофа" (ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/1}{539}$).

59. *...мадярських ліриків (вибір)...* — З угорських ліриків Тарас Франко перекладав Шандора (Олександра Петровича) Петефі (1823—1849) — поета-романтика, одного з керівників народного повстання у Пешті під час революції 1848—1849 рр. в Угорщині, автора поем „Витязь Янош" (1844), „Шалго" (1846), „Апостол" (1848), драми „Тигриця і гієна" (1845), роману „Шнурок ката" (1846) та ін. В архіві Олекси Коваленка зберігаються автографи творів Петефі „Бетяр", „Моя жінка", „Пісня вовків" у переладі Тараса Франка (ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/1}{539}$, Ал-$\frac{52\text{-}301/9}{539}$).

60. *Анакреон* (Анакреонт) (близько 570—487 до н. е.) — давньогрецький поет, поезія якого сповнена веселого гумору, дотепности, перейнята оспівуванням безтурботности життя, чуттєвих насолод. Творів Анакреонта збереглося дуже мало. Тематика його лірики відома з наслі-

дувань поетів пізніших часів. В архіві Олекси Коваленка зберігається автограф переспіву Тараса Франка з Анакреонта „Старість" (ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/1}{539}$). Переспіви Тараса Франка з Анакреонта „Уперті струни", „Вино — потіха", „Люба неволя", „В путах любови", „Пите без кінця", „Богоцтво у вині", „Жіноче оружє", „Гроші в любови", „Старий — молодий", „Безжурне житє", „Веселий старець", „Товариші пира", „Ерос і пчола" опубліковано в його збірці „З чужої левади" (Львів, 1913.— С. 53—68).

61. *Вергілій* Публій Марон (70—19 до н. е.) — давньоримський поет. Автор збірки „Буколіки" (42—39 до н. е.), дидактичної поеми „Георгіки" (36 або 37—29 до н. е.), епічної поеми „Енеїда" (29—19 до н. е.), що оспівує леґендарне походження римського народу. Іван Франко переклав один з віршів Вергілія, який назвав „Грамотика, або мужицька приправа" (1883) (див.: 9, 390—393). Збереглися автографи перекладів Тараса Франка VI і VII пісень з „Енеїди" Вергілія (ІЛ, від. рукописних фондів і текстології, ф. 3 (І. Я. Франко), № 3743). Тарас Франко написав працю „Енеїда" Верґілія і її травестії", яка не була опублікована.

62. *Проперцій* Секст (50 — близько 16 до н. е.) — давньоримський поет. Автор чотирьох книг „Елегій", у яких оспівує палке кохання до поетеси Цинції. Переспіви з Проперція Тараса Франка „Заздрість і любовна журба", „Збиточний Амор", „Вірна жінка", „В день уродин Цинтії", „Туга за красою", „У милої пізно в ночі", „Природна і штучна краса" опубліковано в його збірці „Збиточний Амор" (Львів, 1918.— С. 34—48); до переспівів додано також коротку інформацію про життєвий і творчий шлях Проперція (С. 33).

63. *Горацій* (повне ім'я Квінт Горацій Флакк, 65—8 до н. е.) — давньоримський поет. Автор двох книг „Сатир" (35, 30 до н. е.), збірки коротких ямбічних віршів „Еподи" (30 до н. е.) на суспільні й побутові теми, чотирьох книг „Од" (23, 13 до н. е.), двох книг філософських листів „Послання" (20, 14 до н. е.), книги „Наука поезії, або Послання до Пісонів" (18 до н. е.). Окремі оди Горація переклав Іван Франко (див.: 9, 394—404). В архіві Олекси Коваленка зберігаються автографи перекладів Тараса Франка творів Горація „До приятелів (XIII епода)", „Необуля (З третьої книжки од, XXI)", „До лихваря Альфія (II епода)" (ЧІМ, фонд Олекси Коваленка, № Ал-$\frac{52\text{-}301/12}{539}$, с. 52—56). Переспіви Тараса Франка з Горація опубліковано в його збірках „З чужої левади" (Львів, 1913.— С. 23—32), „Старе вино в новім місі" (Львів, 1913), „Збиточний Амор" (Львів, 1918.— С. 1—30).

64. *Овідій* (повне ім'я Публій Овідій Назон, 43 до н. е.—17 н. е.) — давньоримський поет. Автор книг еротичної поезії „Любовні елегії" (10 до н. е.), дидактичної поеми „Наука кохання" (2 до н. е.), книг „Засоби від кохання", „Про косметику" (5 до н. е.), „Метаморфози" (8 ст. н. е.), „Фасти, або Римський календар" („Fasti") (12 н. е.), „Скорботні елегії" („Tristia") (10 н. е.) та ін. Переспіви Тараса Франка з Овідія „Побідний Амор", „Воєнні і любовні діла", „Широке серце", „Ненаситна любов", „Заборонений овоч", „Любовні примхи", „Стережена коханка", „Любовна штука", „Де шукати дівчат?", „Як приподобатися дівчині?" опубліковано у збірці „Збиточний Амор" (Львів, 1918.— С. 53—71); до переспівів додано також коротку інформацію про життєвий і творчий шлях Овідія (С. 51—52).

65. *Федр* (близько 20 до н. е.— близько 50 н. е.) — римський байкар. Перекладав байки Езопа, наслідував їх.

66. *Езоп* (VI—VII ст. до н. е.) — леґендарний давньогрецький байкар, основоположник жанру байки.

67. *Нового портрета не маю...*— Йдеться про портрет Тараса Франка, що його просив надіслати Олекса Коваленко як редактор антології „Українська муза" (К., 1908), в якій поезії супроводжувались портретами (або фотографіями) їх авторів.

68. *...посилайте, прошу, випуски...*— Йдеться про випуски антології „Українська муза". Див. примітку 69.

69. *...не помістили мене в антольоґ[ії]...*— Йдеться про антологію української поезії „Українська муза. Поетична антологія од початку до наших днів", що вийшла 1908 р. у Києві заходами і за редакцією Олекси Коваленка. До антології увійшли твори 134 поетів, до кожного з яких додано коротку біографічну довідку та фотографію. Антологія виходила окремими зошитами (всього 12 випусків).

70. *Венгжин* Микола (1883—1960) — український журналіст, критик, видавець, редактор (1909—1910) літературно-наукового журналу „Будучність", що видавався у Львові. У цьому журналі якийсь час публікував свої поезії Олекса Коваленко.

ПРО ВІРШ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА „НАСТРІЙ“

10 травня 1916 р. Михайль Семенко (1892—1937) пише вірш „Настрій“:

Тухне папироса на моїм столі.
Зшиток для поміток. Преспап'є.
Вояжі. Сквер за горою. „Принцесине кольє“
В голові.

Огризки думок — великі й малі.
Щойно перечитував од Юма до Канта.
Мигають репродукції — Сезанна і Рембрандта
І ще якісь нові.

Незнані силуети.
Гм... Що за „князь Острозький“?
Співці, музики, поети.
Взагалі настрій „відродженський“[1].

У той час лідер українського футуризму перебуває в армії — він служить телеграфістом у Владивостоці. Проте ця обставина залишається за межами вірша „Настрій“: насправді поет описує якийсь кабінет зі столом, зі зшитком для поміток, з прес-пап'є (хоча живе скоріше в казармі); він згадує вояжі, бачить сквер за горою, у його пам'яті — фільм „Принцесине кольє“. Рядок „щойно перечитував од Юма до Канта“ змушує уявити стелажі з книжками, на яких стоїть 1-й том „Трактату про людську природу“ Юма, виданий у Росії 1906 р., інші видання його творів, що побачили світ у російському перекладі наприкінці XIX — на початку XX ст., стоять трактати Канта „Критика чистого розуму“ (виданий у Росії в 1867, 1896—1897, 1902, 1907 та 1915 рр.), „Критика практичного розуму“ (1879, 1897, 1908 рр.), „Критика здатности судження“ (1898), „Прологомени“ (1889, 1905) (згодом, 27 червня 1917 р., М. Семенко напише вірш „Анонс (Афіша)“, в якому

---

[1] Семенко М. Кобзарь. Повний збірник поетичних творів в одному тому (1910—1922).— К., 1924.— С. 157 (далі посилання на це видання у тексті).

знову згадає Канта і соліпсизм Декарта (С. 266—267). Правда, щойно „перечитати“ стільки книжок — явне перебільшення, можливо, це зроблено раніше (скажімо, ще під час навчання в Петербурзькому психоневрологічному інституті), отож, тепер — лишень „огризки думок — великі й малі“. Рядки „мигають репродукції — Сезанна і Рембрандта / І ще якісь нові“ дають можливість уявити, що поет переглядає, скажімо, часопис „Мир искусства“, де друкувалися репродукції голландського й французького художників. Цілком можливо, що поет має на увазі й часопис „Аполлон“, адже у ньому, в першому числі за 1916 р., можна знайти „Жіночий портрет“ Рембрандта, що демонструвався під час виставки колекції Б. Ханенка в Петрограді (їй присвячено статтю В. Воїнова „Зібрання Ханенка в Петрограді“, вміщену в тому ж числі). Сезанна М. Семенко вже згадував у 1914 р. у вірші „Замір“:

Прозріть у світ де сни прекраснохорі
Чурляніса і Врубеля Сезанна і Гуро (С. 103).

Щодо „ще якихось нових“. Можливо, М. Семенко читав статтю М. Пуніна „Малюнки кількох „молодих“, опубліковану в п'ятому числі „Аполлона“ за 1916 р., у якій ішлося про творчість П. Мітурича, Н. Альтмана, П. Львова, М. Тирси, М. Соколова. У другому числі за 1916 р. надруковано статтю Я. Тугендхольда „Марк Шагал“, проілюстровану сімома репродукціями робіт митця. У тому ж першому числі Я. Тугендхольд писав про творчість скульптора О. Міщанінова; тут надруковано й репродукцію відомого тепер портрета Анни Ахматової роботи Н. Альтмана.

У Владивостоці М. Семенко до певної міри відійшов від футуристичної риторики. У вірші „Мої предки“, написаному 17 серпня 1916 р., поет розмірковує, ким був його предок — козаком, писарем, кашоваром, сурмачем чи чумаком? (С. 176—177). У вірші „Блиски“ (його написано 21 липня 1916 р.) М. Семенко признається, що йому „серце тисне... мами колисанка“ (С. 170). Отож строфа

Незнані силуети.
Гм... Що за „князь Острозький“?
Співці, музики, поети.
Взагалі настрій „відродженський“

не сприймається випадковою. Можливо, вона навіяна переглядом кількох статей про К.-В. Острозького: у першому числі „Русского архива“ за 1904 р. Ф. Уманець надрукував статтю „Князь Константин-Василий Острожский“, а в четвертому числі „Русской старины“ за 1908 р. А. Круковський оприлюднив статтю „Светлая личность западно-русского прошлого (к 300-летней годовщине смерти князя Константина Острожского)“...

У вірші „Настрій“ переплелися XVI, XVII, XVIII і початок XX ст. М. Семенко трохи розгублений. Любов до Лідії Горенко, яка згодом стане його дружиною і народить йому двох дітей, ніби відвернула поета від футуризму, від літературної боротьби. Вірш „Настрій“ фіксує мить, коли М. Семенко згадує про своє призначення. Він озирається на-

зад, він вдивляється в сьогодення (кіно, книжки, часописи, що виходять у 1900—1910-х рр.) і намагається віднайти себе в цьому „потоці свідомости“, прагне згадати, ким був і ким є. 23 квітня 1917 р. він пише вірш „Естет“, згадуючи в ньому Едмона де Гонкура, Вітмена, Валерія Брюсова, згадує графіку Павла Ковжуна, яка „настирливо в очі лізе“ (як відомо, Павло Ковжун і брат М. Семенка Василь у 1914 р. приєдналися до футуристичного руху) (С. 251). А 21 червня 1917 р. з'являється вірш „Момент“ із симптоматичними рядками:

Перегортав дві години прилизані сторінки.
Нудьгував над „Аполлон“-ськими репродукціями (С. 264),

рядками, написаними зухвалим футуристом, який знову повертається до словотворчости (вірш „П'єро хмуробровить“, 6/19 липня 1917 р.), знову експериментує (пор. дворядковий вірш „Мила йде“, 12/25 липня 1917 р.)...

Отже, на наш погляд, вірш „Настрій“ цілком можна вважати етапним у творчості М. Семенка. Поет у ньому, „оглянувши“ здобутки кількох століть, згадує про свій намір, про який він заявив у 1914 р., оновити українську літературу, вивести її на європейські обшири.

Микола СУЛИМА

ЛИСТИ ВСЕВОЛОДА ГАНЦОВА ДО ЛЬВІВСЬКИХ УЧЕНИХ

Всеволод Ганцов — Кирилові Студинському

1954 р. у Вінніпезі вийшла праця Юрія Шереха (Шевельова) про двох українських мовознавців — Всеволода Ганцова і Олену Курило, де подані короткі біографічні дані, бібліографія праць і їх стислий аналіз[1]*. Всеволод Ганцов десять років свого складного життя віддав праці над академічним російсько-українським словником. Самого цього факту досить, уважав Ю. Шерех, для того, щоб записати ім'я Ганцова золотими літерами на таблиці визначних діячів української культури. Але В. Ганцов займався ще правописом, брав участь у роботі Харківської правописної комісії, сказав вирішальне слово в українській діалектології та у складному питанні генези української мови, „дарма, що опрацюванню цих проблем він зміг через обставини свого життя присвятити ледве яких п'ять років [...] Від 1926 р. Ганцов фактично замовкає", хоч остання його праця виходить 1928 р. (очевидно, написана раніше). На 1927—1928 рр. припадають наукові відрядження В. Ганцова за кордон. На процесі СВУ у 1930 р. був засуджений на вісім років ув'язнення. Скромні біографічні дані Ю. Шевельов доповнює уривками листів людей, що зустрічалися з Ганцовим, згодом писали Ю. Шевельову, а також матеріалами судового процесу СВУ*[2].

Від часу публікації статті Ю. Шевельова минуло багато років. За цей час на світло денне вийшли деякі вістки про вченого з часу його наукового життя і після повернення із заслання. Наприклад, К. Студинський, делегат від Галичини на правописній конференції 1927 р. в Харкові, записав у своїх споминах про В. Ганцова: „[...] належить до ряду молодших учених та в часі конференції виявив дуже значне фільольоґічне образування і незвичайну ніжність в полеміці, так, що вибився в дискусії на одно із перших місць"[3].

---

[1] 2002 р. у Києві вийшло перше перевидання цієї праці в Україні під назвою „Портрети українських мовознавців" зі вступним словом Лариси Масенко.

[2] На цю статтю Ю. Шевельов покликається в енциклопедичній довідці про вченого (Енциклопедія українознавства. Перевид. в Україні: В 11 т.— Львів, 1993.— Т. 1.— С. 354), де сказано, що після засудження Ганцова відомостей про нього нема.

[3] Студинський К. З побуту на Радянській Україні. На марґінесі правописної конференції.— Львів, 1927.— С. 65.

Дальші сліди пов'язані з особою К. Студинського, який 1928 р. одержав від В. Ганцова два листи з Гамбурґа, коли той був у науковому відрядженні. Листи зберігаються в архіві Студинського в Центральному державному історичному архіві України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові). Перший з них уже був опублікований[4], тепер публікується вдруге. Другий лист публікується вперше.

Уляна ЄДЛІНСЬКА

№ 1

26 травня, 1928 [р.], Гамбург

Високоповажний Пане Академіку!

Вчора я одержав першу пошту з Києва на свою нову адресу (в Гамбурзі я тільки 12 день), і між иншим, мені пишуть, щоб я подав Вам свою адресу. Через те, що ніякого пояснення до того не додано, я догадуюся, що тут справа йде про гроші, бо взагалі прохав всякими способами їх мені сюди передавати і пересилати, а Ви ж, мабуть, оце тільки й повернулися з Києва. Якщо я не помиляюся, то буду дуже Вам вдячний за Вашу добрість і ласку.

Свою адресу подаю нижче. В Гамбурзі пробуду ще тижнів 2 або 3, а тоді гадаю їхати до Парижу. Тут працюю в фонетичній Лабораторії при Університеті у відомого експеримент [автора] Фонетики проф. Panconcelli-Calzia. Чи довго пробуду ще за кордоном, і сам не знаю, бо це найбільше залежить від того, скільки матиму в своєму розпорядженні коштів. Харківський Наркомфін відмовився дати дозвіл на регулярне щомісячне переслання мені за кордон 50 доларів, але я хочу ще раз порушити справу.

Дуже хотів би завітати й до Львова, але зможу це зробити не раніше, як вертатиму вже на Україну. У Празі я був наприкінці квітня. Познайомився там з акад. Ст. Смаль-Стоцьким і проф. О. Колессою, бачився також з проф. В. Сімовичем. Був не довго, усього один тиждень, бо не хотів відкладати своєї подорожи до Гамбургу, а мав ще деякий час пробути в Берліні.

Тут я цілком відірваний від українського життя, в Гамбурзі ще ні разу не довелося говорити по-українському. Не знаю, чи єсть хто з українців.

Якщо Ви дійсно ласкаво згодилися допомогти в справі переказу мені грошей, то буду дуже вдячний, коли надішлете їх на адресу Deutsche Bank, Filiale Hamburg, Hamburg 11, Adolfsplatz 8, для мене. Моя адреса: Hamburg 36, Dammtorstr... 12, bei Jehrisch.

Хочу ще додати, пане Академику, щоб Ви не думали, що цю звістку з Києва мені подано так, що з цього можуть бути будь-які неприємності Вам або мені (хоч, може, це тільки ми такі обережні). Абсолютно нічого вичитати не можна, один тільки я можу знати, що тут ідеться про гроші, більш ніхто.

[4] У півстолітніх змаганнях. Вибрані листи до Кирила Студинського (1891—1941).— К., 1933.— № 548.

Щиро Вам дякую і щиро бажаю здоров'я і всього найкращого. Перекажіть, будь-ласка, моє щире привітання п. п. Д-р. Іл. Свєнціцькому та І. Кревецькому.

З глибокою до Вас пошаною.

Відданий Вам В. Ганцов

ЦДІА України у Львові, ф. 362, оп. 1, спр. 269, арк. 14.

№ 2

Гамбург 16. VI. 1928 [р.]

Високоповажний Пане Академіку!

Ще раз щира Вам дяка за Вашу ласкаву допомогу і за клопіт. Переказ я сьогодні одержав. Виявляється, що уже мало не тиждень лежав у банку, але я думав, що мене сповістять і не йшов довідуватися.

До Львова я дуже хотів би приїхати, але пощастить це зробити хіба в осени, як вертатиму вже додому. Командирування мені продовжено ще на півроку. Отже залишатимусь тут аж до грудня, якщо дадуть дозвіл і на пересилання сюди грошей. Як не дадуть, то вибуду тут ще до кінця вересня. Гадаю, що у вересні вже зможу застати Вас у Львові.

В Гамбурзі пробуду ще з тиждень або днів 10-ть, після того поїду до Франції, як до того часу здобуду візу. Як ні, то поїду до Марбургу, а до Франції вже пізніше.

Шлю Вам сердечні побажання всього найкращого.

З щирою до Вас пошаною.

Відданий Вам В. Ганцов

ЦДІА України у Львові, ф. 362, оп. 1, спр. 269, арк. 15.

У 1990-ті роки особою В. Ганцова жваво цікавився відомий український учений-славіст Олекса Горбач, який жив і працював у Німеччині. Це відображено у його багатому листуванні[5]*. 4 грудня 1990 р. він пише до декана УВУ Григорія Васьковича: „Я раніше був Вам згадував про листа В. Ганцова до Р. Олеша*, а що його він мені в копії передав. Я сподівався від Олеша раніших ще листів Ганцова до Фасмера (з перед процесу СВУ 1930 р.), але він мені їх не передав. Олеш у міжчасі помер... Я просив проф. Роте з Бонна, який упорядковуватиме архів Олеша, щоб, якщо знайде ті листи Ганцова (їх Олеш мав був отримати з архіву Фасмера), мені як копії переслав, і я б їх тоді теж для Міттайлюґен подав у перекладі німецькому чи якось так. Бо до мене писано 1981 р. з Києва, поданого в Сх[ідному] Берліні, дивного листа: передати мені для публікації рукопис праці Ганцова. На мої „довкільно-доріжні" запити*

[5] Корпус листування проф. О. Горбача. Життя — не просто існування. Листування Олекси Горбача.— Львів, 2003.— 937 с.

* Про особу Олеша йтиметься далі.

*відповіді не було, тож уважав це провокацією заманути мене (чи ін[ших] через мене) в засідку"**.

У плані дальших пошуків відомостей про В. Ганцова О. Горбач 14 січня 1991 р. звертається з запитом до проф. Ужгородського університету Йосипа Дзендзелівського, з яким уже нав'язалося жваве листування: „чи знатиме дату й місце Всевол. Ганцова. Пишу про його листа до Олеша і загалом про те, що відоме; я же запитував діялектологів вдома, і ніхто мені не міг назвати".

У відповідь Й. Дзендзелівський відписав О. Горбачеві 8 березня 1991 р.:

„У Всеволода Ганцова, як Ви знаєте, трагічна доля. То був видатний вчений, який міг створити епохальні праці. Я особисто його знаю з грудня 1961 р. Познайомився я з ним 28 грудня в Ленінграді в день захисту своєї докторської дисертації. Опонентами в мене були: професори Й. О. Ларін, Ф. П. Філін та В. С. Ващенко. Після захисту була влаштована невелика вечеря, на яку разом з Ларіним прийшов і В. Ганцов. Пам'ятаю, він тримався дуже скромно, дещо уривками згадував зі свого життя на засланні. А ще запам'ятався він мені під час проведення однієї республіканської діал[ектологічної] Наради в Києві. Трапилося якось так, що він, Броніслав Кобилянський зі Львова і я під час перерви стояли собі і розмовляли, на жаль, уже не пам'ятаю докладно про що. Я чомусь запитав В[севолода] Г[анцова], чи знає він, що Кобилянський присвятив йому свою статтю „Гуцульський говір і його відношення до говору Покуття", надрукованому у 1 кн[ижці] „Укр[аїнського] Діал[ектологічного] Зб[ірника]"? І виявилося, що він цього не знає. І можете собі уявити сцену несподіваного щастя, радості, жалю, замішання і ще не знаю чого, коли осяяні чимось невимовним ці обоє літні люди буквально побігли на 6 чи 7 поверх у бібліотеку — один, щоб побачити, а другий, щоб показати ту статтю та таку, видно, приємну обом новину. Був В. Ганцов і в Ужгороді на республікан[ській] конф[еренції] в 1978 р. Я організовував ту конф[еренцію] і сам його спеціально запросив. Він був дуже задоволений, ми його обдарували закарпатськими сувенірами і ін. З розповідей знаю, що в Ін-ті мовознавства до нього досить привітно і зі співчуттям ставилися Ф. Жилко, А. Залеський та ін., ну Біл[одід] та його одновірці, звісно, не входили в контакт з Г[анцовим]. Пам'ятаю, що Г[анцов] на моє питання, чи повернеться він в науку, якось з великим болем і майже слъозами на очах відповів похитуванням голови негативно, бо ніхто ніде не хотів його брати на роботу. Після повернення із повторного заслання Г[анцов] жив у Чернігові у своєї небоги (племінниці), там він і помер 1979 р. Докладніше див. ж[урнал] „Мовознавство", 1990, ч. 3, с. 66—68[6], а на с. 69—72 цього ж ж[урналу] надрукована його стаття „Проблеми нашої літ[ературної] мови".

Займаючись іншою жертвою сталінізму, Нестором Малечею, я знайшов один лист Ганцова до Малечі, у якому є і такі слова: „Живу в Чернігові, бо у Києві бути прописаному не можу. Наукова моя кар'єра

* Про цей факт уже раніше О. Горбач писав Ю. Шевельову 23 березня 1990 р., називаючи прізвище адресата цього листа 1981 р.— Скуратовський.

[6] Мається на увазі стаття М. Железняка „Мовознавча спадщина Всеволода Михайловича Ганцова" (Мовознавство.— 1990.— № 3.— С. 66—68), де є деякі нові біографічні дані, зокрема вістка про другий арешт, і уточнення в порівнянні з попередніми.

пропала, моя бібліотека і увесь мій архів згоріли під час війни в Чернігові (після мого арешту сюди їх перевезено було з Києва)". Лист від 24 грудня 1975 р.

Задумана О. Горбачем стаття, видно, в той час була вже готова, бо 26 березня того ж року він пише згадуваному деканові УВУ Г. Васьковичеві: „Як і заповів Вам був, долучаю статтю нім[ецько]мовну „Р. Олеш і В. Ганцов" для Міттайлюнген, писану трохи штуковано то на комп'ютері, то на машинці (бо я ще не вправлений належно в першому!). З неї побачите, які були заслуги Олеша для україністики й для УВУ і, напевно, нім[ецькі] Славісти сприймуть таке відмічення покійного позитивно. При тій нагоді я висвітлив на підставі різних джерел і справу долі В. Ганцова. Якщо б вам моя стаття не підходила, був би вдячний за повернення мені машинопису".

Стаття, як видно, підійшла, бо скоро з'явилася друком у виданні: Jahrburch der Ukrainekunde 1991, München, 1991, S. 91—101 під заголовком „Reinhold Olesch und Wsevolod Hancov"[7]*. Початок статті присвячений пам'яті Олеша (1910—1990)— професора університетів у Ґрайфсвальді, Ляйпцизі, Кельні, в особі якого німецька і західнослов'янська славістика втратила видатного вченого, а український світ — сердечного друга і протектора. Основним предметом його наукових зацікавлень були західнослов'янські мови: польська, кашубська, полабська з аналогічними екскурсами в бік сербо-хорватської і української мов. Восени 1942 р. під час короткого перебування в Україні він на Слобожанщині записав тексти українських казок, які у 1954 р. опублікував у ювілейному збірникові, присвяченому Д. Чижевському. Р. Олеш від Німеччини брав участь у роботі Комісії Міжнародного славістичного конґресу, представляв німецьку славістику в питаннях тематики і організації на конґресах у Варшаві, Загребі, Софії, де інформував і про роботу УВУ.*

Будучи в Москві, він у букіністичній книгарні натрапив на працю В. Ганцова „Діялектологічна клясифікація українських говорів" (видана в Києві 1924 р.). Тут же постановив опублікувати її разом з іншими працями. Але, дізнавшись від проф. Р. Аванесова про ситуацію в Україні, зокрема, про переслідування української інтеліґенції, про рух шістдесятників і становище В. Ганцова, обмежився виданням тільки знайденої праці при сприянні Кельнського університету, де тоді працював у 1975 р. Одержавши цю публікацію, Ганцов 5 серпня 1976 р. написав Олешу листа з подякою. Після смерти В. Ганцова Олеш надіслав копію цього листа проф. О. Горбачеві.

Це був поштовх для написання більшої статті про долю українського вченого. Тут опублікований текст листа (в ориґіналі), де В. Ганцов говорить про понад 50-річну давність наново опублікованої праці, яка йому досі є дорогою. Говорить про втрату свого архіву і бібліотеки під час війни, а тепер про неможливість повернення до наукової роботи з уваги на вік і стан здоров'я. А далі вчений відтворює в пам'яті давні події, коли він по дорозі з Гамбурга до Парижа у 1928 р. один день побував у Кельні, але враження від того залишилось йому на все життя. Взагалі, німецька культура залягла йому в серце на майбутнє. Він

---

[7] Стаття передрукована у: Зібрані статті Олекси Горбача.— München, 1993.— Т. IV: Історія граматики на Україні. Реторика.— С. 190—200.

згадував працю в славістичному інституті в Берліні у проф. М. Фасмера, якого знав раніше з Петербурга і який увів його в середовище своїх молодших колег і друзів; завдяки ньому В. Ганцов став членом Індогерманського товариства. Далі В. Ганцов згадує студії під керівництвом проф. Сіверса, відомого автора „Основ фонетики" у Ляйпцизі; в Марбурзі користав з уваги проф. Вреде в головній лабораторії атласу німецької мови. Взагалі, тоді, пише автор, я мав прекрасну нагоду ознайомитися з німецькою культурою і німецьким інтелектуальним світом і сприйняти їх. Після загальних поздоровлень і висловів подяки місце написання листа: Чернігів, 5 серпня 1976 р.

Після публікації листа стаття О. Горбача присвячена повністю біографічним даним В. Ганцова, зокрема періодові після його повернення з заслання, коли він почав шукати для себе місце в житті, в науці, коли їздив до Москви знайти свої права, яких так і не знайшов. Його смерть у 1979 р. залишилася у тогочасному середовищі київських колег-мовознавців не поміченою подією. Він відійшов з життя без точної дати смерти.

Розповідь О. Горбача про цей період життя леґендарного українського вченого невесела, але вона класично типова у стосунку до долі людей з розумом і душею, яким довелося спізнати радянську дійсність.

Та й тут були свої промінчики, своя розрада у приємні хвилини дружнього спілкування.

Уляна ЄДЛІНСЬКА

Всеволод Ганцов — Лідії Коць-Григорчук

Всеволод Ганцов повернувся в Україну. Повернувся не тільки фізично. Він остаточно зайняв знов справедливо належне йому, хоч і вперто спустошуване режимом, місце у першому ряді найвидатніших українських мовознавців. Бо творив українську діалектологію разом із далекими в часі, але дуже близькими йому О. Потебнею, М. Максимовичем, К. Михальчуком, поруч із І. Зілинським, І. Панькевичем, прокладаючи дорогу О. Курило, В. Курашкевичеві, Т. Назаровій та ін. Творив українську лексикографію з Г. Голоскевичем та М. Грінченко, і навіть очолив, маючи всього 26 років, згідно з ухвалою Історично-філологічного відділу Академії наук, Комісію складання словника живої української мови для російсько-українського словника. Цій лексикографічній праці віддав десять років життя, збагачуючи українську частину словника настільки, що вона, на думку Ю. Шереха, несла водночас і ознаки синонімічного, і фразеологічного словника[1].

Скрипниківський правопис (1928) зібрав цвіт українського мовознавства. Зрозуміло, що був серед авторів і Всеволод Ганцов, бо цікавили його проблеми нормування сучасної української літературної мови.

Надто часто місце вченого в науці визначає довжина списку його друкованих праць. Скромний зошит рукописного тексту теорії відносности А. Айнштайна, невеличка книжка — „Курс загальної лінґвісти-

[1] Шерех Ю. Всеволод Ганцов — Олена Курило.— Вінніпег, 1954.— С. 10—11.

ки“ Ф. М. де Соссюра, як і наукова спадщина більшости репресованих режимом українських визначних учених, спростовують таку тезу: вони ставили і розв'язували по-справжньому вагомі для науки проблеми.

Однак праці репресованих українців і пам'ять про них нищив тодішній режим, тому довелося Іванові Зілинському перевидати за межами України „Уваги...“ О. Курило, „Норми...“ С. Синявського, „Нариси...“ С. Смеречинського. Але то були окремі книжки, а серед праць Всеволода Михайловича не було книг, тільки статті. Юрієві Шереху пощастило скласти список статей цього автора з 16 позицій. Ще одну статтю сам Ганцов опублікував після повернення в „Радянському літературознавстві“, і ще одну видрукувано по його смерти в „Мовознавстві“. Проте немає збірника праць В. Ганцова. Видано окремо „Діялектологічну клясифікацію українських говорів“ і „Особенности языка Радзивиловского (Кенигсбергского) списка летописи“. В „Атласі України“ В. Кубійовича та в 3-му томі Атласу української мови (далі — АУМ) опубліковано його „Лінгвістичну карту України“.

Оце і весь формальний науковий доробок одного з найвизначніших українських мовознавців. Але в цьому доробку — не просто статті, а відкриття, не просто рецензії, а мовознавче кредо високоосвіченої, незламної в науковій принциповості творчої індивідуальности.

На діалектологічні відкриття В. Ганцова мусить зважати кожен дослідник поліських говірок, кожен історик української мови, кожен дослідник пам'яток української писемности, особливо тих, де відбито зоряний час Середнього і Східного Полісся[2], також книг, актів і документів пізніших часів з елементами поліських говірок (що є предметом українсько-білоруських мовознавчих дискусій).

До Ганцова зацікавлення Поліссям мало спорадичний, поверховий характер (К. Михальчук, Я. Розвадовський). В. Ганцов глибоко вивчив поліські говірки, включивши до них говірки Підляшшя, поділив увесь діалектний поліський материк ріками Горинню і Дніпром на три частини. Цей поділ на Західне, Середнє і Східне Полісся досі збережено у мовознавстві. Цікавили цього вченого і міжмовні контакти на північному пограниччі.

Всеволод Михайлович розпочав розв'язувати найважливішу фоно-фонетичну загадку поліських говірок — поліських дифтонгів[3]. Тоді вперше звернув увагу на:

— зв'язок між акцентуаційними та звуковими особливостями говірок, отже, й на потребу акцентологічних студій для розуміння фоно-фонетичних діалектних явищ;

— потребу застосовувати у діалектологічних студіях здобутки фонології.

На жаль, ці вимоги знаходили підтримку майже виняткова в дослідників Полісся, але дуже виразно постали перед авторами карт АУМ стосовно інших діалектних територій.

---

[2] Див. хоча б: Німчук В. В. Українська мова в Київському Псалтирі 1397 р. // Мовознавство.— 1993.— № 5.— С. 9—21 (графіті київських церков та ін.).

[3] Ганцов В. М. Характеристика поліських дифтонгів і шляхи їх фонетичного розвитку // Записки Історично-філологічного відділу Всеукраїнської Академії Наук.— К., 1923.— Вип. II—III.— С. 116—144.

Поліські дифтонги слід було б, на думку В. Ганцова, назвати поліфтонгами з уваги на спадний характер квантитативного наголошування і невиразну нестабільну артикуляцію звуків у їх складі, тому й фонема була для нього одиницею психологічного плану (Л. Щерба). Проблема стала центральною в дальших наукових дослідженнях Полісся.

Всеволод Ганцов, подібно до його вчителя О. Шахматова, заперечував спільне походження і розвиток східнослов'янських мов. Однак Шахматов протиставляв ідеї такої спільноти думку про формування і багатовікове функціонування на різних територіях східних слов'ян окремих міст-держав на зразок грецьких полісів (Спарта, Атени), як-от Новгород, Смоленськ та ін.

В. Ганцов уважав, що вся територія східних слов'ян поділялася на п'ять груп племінних об'єднань, які, проживаючи на різних обширах, не однаково творили російську, українську, білоруську діалектні особливості, отже, й мови. Арґументував таке твердження різними шляхами розвитку в російській, українській та білоруській мовах праслов'янських рис (палаталізацій задньоязикових, розвитку сполуки dj та ін.). На думку Ганцова, українська діалектна територія постала зі з'єднання двох племінних союзів — північного і південного, з яких сформувалися північне, південно-східне та південно-західне українські наріччя.

Різко критикував І. Зілинського за те, що той у статті „Проба впорядкування українських говорів"[4] ділить українську діалектну територію на дві частини — північно-західну і південно-східну. Сприйнявши критику, І. Зілинський дав у праці „Карта українських говорів..."[5] пропоновану В. Ганцовим тридільну схему. В. Ганцов не наносив на свою карту діалектів, бо вважав, як і Ф. М. де Соссюр, що не можна визначати їх межі лише якоюсь однією лінією. Цю думку В. Ганцова підтвердили карти ізоглос Федота Жилка в АУМ з їх жмутками ізоглос на позначення меж діалектів.

Завдяки Юрієві Шевельову та його благородній праці над відтворенням життєвих доріг і величі наукових осягів Всеволода Ганцова вирізьбилася постать одного з найвизначніших українських мовознавців[6]. Окремі факти біографії і загальні відомості про основні напрями наукової праці В. Ганцова знаходимо і в дослідженні М. Железняка „Мовознавча спадщина Всеволода Михайловича Ганцова"[7], а також принагідно згадується прізвище Ганцова в оглядах мовознавчих українських праць, а в 3-му томі АУМ опубліковано його лінґвістичну карту[8].

---

[4] Зілинський І. Проба впорядкування українських говорів // Привіт Іванові Франкові в сорокаліття його письменницької праці.— Львів, 1924.

[5] Зілинський І. Карта українських говорів з поясненнями // Праці Українського Наукового Інституту.— Варшава, 1933.

[6] Шерех Ю. Всеволод Ганцов...— С. 7—38.

[7] Железняк М. Мовознавча спадщина Всеволода Михайловича Ганцова // Мовознавство.— 1990.— № 3.— С. 66—69. Того самого автора див. ще статтю в енциклопедії „Українська мова" (К., 2000.— С. 86).

[8] Цю карту опубліковано у праці: Ганцов В. М. Діялектологічна клясифікація українських говорів // Записки історично-філологічного відділу ВУАН.— 1924.— Вип. IV.— С. 80—144.

Деякі відомості про Ганцова можна почерпнути з його листування та згадок при зустрічі цього вченого з Л. Коць-Григорчук. Однак контрольовані цензурою КДБ листи обох піднаглядних цими органами авторів зводилися переважно до розповідей про буденні справи і тому добре розкривали людські риси цих авторів, культуру їхніх взаємин. Листи засвідчували велике бажання вченого продовжувати наукову працю. Мабуть, дуже дорожив Всеволод Михайлович своєю участю у Всеукраїнському з'їзді вчителів, бо навіть привіз до Львова світлину з того всенародного свята. Дізнаємося і про деякі інші невідомі факти з біографії вченого, наприклад, про умови його наукового відрядження за кордон у 1927 р. Виїхав, отже, на стипендію ім. акад. О. Шахматова, яку виклопотав для В. Ганцова акад. Ю. Карський. Надіслав Лідії Михайлівні і збережені світлини, що їх виготовив у зв'язку з цією поїздкою. Тож бачимо, яким знали В. Ганцова визначні мовознавці Європи — М. Фасмер, А. Мазон, Р. Якобсон та інші учасники Першого міжнародного з'їзду славістів у Гаазі. Цінували молодого українського вченого за його ерудицію і відзначали тактовність, а М. Фасмер у листі до Ю. Шевельова від 10 січня 1953 р. навіть писав: „Я його високо цінив науково і під кінець дуже сприятелювався з ним особисто“[9].

Під час перебування у Львові відвідав відділ мовознавства Інституту суспільних наук Академії наук, спеціально зацікавився картами 2-го тому АУМ.

Радісно зустрів Всеволод Михайлович звістку про те, що в Чернівцях відбудеться конференція, присвячена проблемам загальнослов'янського лінґвістичного атласу. Організував цю нараду проф. Рубен Аванесов — давній знайомий, який, мабуть, і вислав на прохання В. Ганцова запрошення на цю нараду. Ділиться своїми враженнями про цю конференцію з Лідією Михайлівною. Поділився Всеволод Михайлович також радістю у зв'язку з публікацією його єдиної на той час статті „Новознайдені автографи Шевченкові“, надрукованої в 3-му номері журналу „Радянське літературознавство“ за 1966 р., і навіть надіслав примірник.

Відомо, що відвідував давніх друзів. У листах згадує про факти, пов'язані з родичами М. Новицького, В. Дем'янчука, Б. Ларіна та ін. Бував в Інституті мовознавства ім. О. О. Потебні Академії наук.

Слід відзначити, що все листування Всеволода Михайловича зігріте теплом прив'язаности до знедоленої рідної Чернігівщини і взагалі Полісся.

Огортала самота. Шукав цілющих джерел у своєму минулому. А головне: дуже хотілося ще працювати. І була б ця праця творчою та ґрунтовною, як і вся наукова діяльність Всеволода Михайловича, незважаючи на втрачені десятки років.

Scribo, ergo sum

До Києва з'їхалися мовознавці на XII Республіканську діалектологічну нараду (квітень 1965 р.). Тоді праця над Атласом української мови була в розпалі, у виступах на конференціях уже підсумовувано споcте-

---

[9] Шерех Ю. Всеволод Ганцов...— С. 15.

реження над картографованими явищами, активізувалися проблеми історії мови, історії мови пам'яток, отже, й історичної діалектології. Ділилися здобутками автори реґіональних атласів України. Несподівано з'явився в супроводі організатора наради Ф. Жилка Всеволод Ганцов. На той час це була вже міфічна постать. Казали, він помер в Сибіру, дехто навіть уважав, що В. Ганцов наклав на себе руки у таборах ГУЛАГу. Юрій Шерех, спеціально дослідивши біографію і творчість Всеволода Ганцова, писав, що був засуджений на 8 років ув'язнення, які відбував спершу у ярославському політізоляторі, а після того відомості про нього припиняються*[10]*. Тим самим автор, який мимохідь натякав на „загибель" Ганцова, знайшов, однак, тут обережніше формулювання, виявляючи, може, й підсвідомо своє несприйняття домислів про смерть Всеволода Михайловича. І мав рацію.*

Ганцов був серед нас. Ледь нижчий, ніж середнього зросту, справляв враження людини з напруженою сконцентрованою енергією. Розумні очі, наполегливо цілеспрямований вираз обличчя. Це був той самий Ганцов, праці якого ми потайки читали й уважали вершинними в українському мовознавстві 1920—1930-х рр.

Між нами був, отже, той самий Ганцов, праці якого вважалися окрасою мовознавства, а життя — леґендою.

Доповіді не виголошував, але виступив в обговоренні поставлених деякими прелегентами проблем. Тоді я була ще неофітом у діалектології, тож можна зрозуміти мою стихійну зачарованість мовленим. Об'єктивне враження від експромтом висловлених з глибоким знанням предмета думок В. Ганцова зуміла передати відомий білоруський діалектолог, д-р Ніна Вайтович сповненою захоплення реплікою: „Яку сосну зрізали!"

Натовп у гардеробі виніс мене в чергу безпосередньо після професора Жилка, отже, й неподалік Всеволода Михайловича. Завжди галантний, Федот Трохимович пропустив мене вперед і подав плащ. Якось так сталося, що прямо мені на руки тут же поклали плащ В. Ганцова, отже, я, не вагаючись, допомогла одягтися йому. Подякував.

— Оце вдруге в моєму житті така послуга дами,— сказав трохи збентежений.

— Коли ж уперше? — живо зреаґував Федот Трохимович.

— Після відвідин хворого Фасмера випроваджувала мене його дружина.

Берлін... Закордонне наукове відрядження 1927—1929 рр. ... На процесі в 1931 р. В. Ганцова назвуть зв'язковим СВУ в Європі. А славіст світового масштабу Макс Фасмер зуміє зберегти добрі спогади про взаємини з Ганцовим і поділиться ними з Юрієм Шерехом задля відтворення життєвої і творчої доріг одного з найталановитіших наших мовознавців.

На XIII Республіканській діалектологічній нараді в Києві (квітень 1969 р.) ми вже сподівалися зустріти знову Всеволода Ганцова, тож

---

* Федот Жилко — доктор філологічних наук, професор, визначний україніст-мовознавець. Організатор і керівник праці над Атласом української мови, а також головний редактор цього атласу. Очолив школу української лінґвогеографії.

[10] Енциклопедія українознавства. Перевидання в Україні: В 11 т.— Львів, 1993.— Т. 1.— С. 354.



1. Всеволод Ганцов. *6 липня 1927* р.

кожен старався приготувати в подарунок йому якусь свою працю. Нарада стала справжнім тріумфом мовознавства в Україні. В кулуарах я вручила Всеволодові Михайловичу мій „Дієприслівник“[11] з присвятою. Подякував і тут же пообіцяв дати взамін, при нагоді, свій, без дедикації, примірник цієї книжки: „Може, ще комусь подаруєте“.

У травні 1970 р. Всеволод Михайлович прибув до Львова й удостоїв нашу сім'ю своїми відвідинами, щоб дати мені обіцяний примірник. Тому, що в нашому місті був уперше, я запропонувала супроводжувати його в мандрах по історичних місцях.

Наступного дня ми зустрілися вранці на Привокзальній площі (зупинився десь неподалік у родичів). Присіли на лавці біля зруйнованого костелу. День був сонячний, тож особливо виразними видалися принесені Всеволодом Михайловичем світлини з часів, коли „вогнем схопився Київ у творчій високості“ (П. Тичина).

А далі... Височів над містом храм святого Юра, пливли віки над княжою церквою св. Миколая. Там стинали голову гетьманові Іванові Підкові. Тут табором стояв, а туди йшов на Львів Богдан Хмельницький. На тому передмісті помирав Максим Кривоніс. Ринкова площа — подих Середньовіччя з його ґотикою, ренесансом і бароко. Поряд — осідок Ставропігійського братства. Далі — Успенська церква, кам'яниця „Дністра“, Порохова вежа, Королівський і Міський арсенали. І ще... І ще...

Розповіді про пам'ятки архітектури та історії Львова перепліталися спогадами про той, його Київ. Так опинилися на Високому Замку, над метушливим містом, уже тільки серед спогадів Всеволода Михайловича.

Розповідав, що академік Юхим Карський виклопотав для нього стипендію імені академіка О. Шахматова для поїздки в європейські мовознавчі осередки, щоби ближче ознайомитися зі специфікою експериментальних досліджень і з теоретичними осягами європейських учених. Повернувся окрилений, аби тут же взятися за модернізування української лінґвістики. Однак ще треба було закінчити російсько-український словник, а потім уже не зміг реалізувати задумів.

Не вісім, як присуджено на процесі в 1931 р., а понад двадцять років відбув В. Ганцов у більшовицькому ярмі. Аж дивно було, що повернувся все-таки — Всеволодом Ганцовим.

З Високого Замку зійшли ми в сторону Інституту суспільних наук АН УРСР, який містився в одному з будинків Наукового товариства ім. Шевченка. Всеволод Ганцов хотів познайомитися з працівниками відділу мовознавства цього інституту. Мовознавці установи поділялися тоді на дві групи: історичних лексикографів (з перевагою, як жартували, „лексико-графинь“) і діалектологів. Одна група опрацьовувала Словник староукраїнської мови XIV—XV ст., а друга виготовляла карти й коментарі до них для 2-го тому Атласу української мови. Кімнати були заставлені столами, шафами з картотеками та етажерками з підручною літературою. Панувала у відділі атмосфера напруженої дії.

[11] Коць Л. М. Дієприслівник у сучасній українській літературній мові (специфіка зв'язків та їх значень).— К., 1964.

Проте Всеволода Ганцова прийняли з належною пошаною (згодом у листі згадає про цей візит). Після тої події дехто з працівників листувався з В. Ганцовим. Було це за два роки перед розгромом Інституту, зокрема частково й відділу мовознавства.

Але тоді був ще тільки 70-й рік, цвіла весна і гостював у Львові Сам Всеволод Ганцов.

Коли він повертався до Києва, ми з чоловіком прийшли на двірець, щоб попрощатися. В купе вже крутилися дві милі студентки. Я непомітно повідомила дівчаток, що з ними їде „велика людина“ (імени та прізвища завбачливо не називала), і вони повинні про нього турбуватися.

Студентки справді приділили В. Ганцову максимум уваги в потязі. У Києві попросили дозволу взяти його ношу і відпровадили до трамваю. Зворушений, він пояснить у листі цей жест „мовною солідарністю“. Я ж не сумнівалася, що дівчата й самі усвідомили духовну сутність цієї людини, то й діяли за покликом свого розуму та власного серця.

А далі вже були тільки листи...

У зв'язку зі змінами „на ідеологічному фронті“ в Україні підіймалися хвилі репресій. Особа Ганцова знову стала одіозною, і контакти з ним припинялися. Всеволод Михайлович боляче сприймав ті втрати: „...мене вже нікуди не запрошують“,— скаржився (лист № 23). „Тепер ваші листи найбільша мені втіха“ (№ 12).

А мріялося про визнання на Батьківщині, про ювілей...

Ніхто й не посмів би відзначити ювілею Всеволода Михайловича. І нікому було. Звільнили „на пенсію“ проф. Федота Жилка і водночас фактично перекреслили всі заслуги цього вченого перед українським мовознавством: перестав існувати як організатор величезної праці над АУМ і як його головний редактор автор концепції цього атласу та засновник української школи лінґвогеографії. Викреслений з наукового життя в Україні, еміґрував у Росію, де й помер. Серед інших звільнили і мене. На Україні наших праць не друкували.

Листування з Всеволодом Михайловичем ускладнювали цензурні умови. Тож висловлювалися ми ще обережніше, лаконічно, навіть спрощено: засвідчували, що існуємо („scribo, ergo sum“). Поки не змовкли...

Так, штучно ізольований в Україні, тихо згасав український лінґвіст, якого визнав і оцінив світ,— Всеволод Ганцов. „Останнім часом,— писав в одному з прикінцевих листів до Лідії Коць-Григорчук,— я усе частіше думаю про те, що мені ще дуже багато треба зробити за ті роки, що мені дасться прожити. Бо я, дійсно, пережив і знаю багато такого, чого крім мене ніхто не знає і не може розповісти“.

Не судилося.

Лідія КОЦЬ-ГРИГОРЧУК

ЛИСТИ

№ 1

2. VI. 1970 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

До Чернігова я повернувся тільки 30-го зовсім увечорі і першого листа після своєї подорожі пишу Вам[1]. Я дуже Вам вдячний за ту увагу і симпатію, з якою Ви зустріли мене у Львові. Радий, що познайомився ближче з Вами і з усією Вашою родиною і що завдяки Вам походив по Львову і побував в Інституті суспільних наук, де познайомився особисто з Вашим дружним колективом і з картами ІІ-го тому Атласа.

У мене залишилося дуже хороше і приємне враження від перебування у Львові і зокрема від Інституту. Я був дуже зворушений, що Ви прийшли з Іваном Васильовичем[2] проводити мене на вокзал і принесли з собою подарунки. За все Вам сердечна дяка.

Наша розмова у вагоні на лінгвістичні теми, очевидно, звернула увагу декого з присутніх. Двоє дівчат*, що займали бокові місця в нашому купе, проявили до мене увагу. Тільки повідбирали у нас білети і порозносили білизну, як підійшла старша з них і попросила дозволу застелити мені постелю. А в Києві обидві взяли мої речі і сказали, що допоможуть мені вийти з вагона і піднесуть мої речі. Я сказав, що мені найзручніше їхати трамваєм № 30, бо він мене довезе до самого дома, де я спинюся. Дорогою старша зацікавилась Вами: „Хто та жінка, що Ви з нею розмовляли у вагоні, і де вона працює? Мабуть, розумна жінка", сказала вона. Я відповів, що Ви працюєте в Інституті сусп[ільних] Наук[3] над діал[ектологічним] атласом[4], маєте друковані праці і ступінь кандидата філолог[ічних] наук. Я запитався, чи не працює вона у Києві, чи, може, учиться тут". „Ні", сказала вона, ми обидві з Львова". А друга (молодша) додала, що вона сьогодні уперше в Києві. Очевидно, їх увага до мене була виявом „мовної солідарності".

Ще як їхав я назад до Києва спало мені на думку, що у мене єсть іще одне фото, що, може, найбільше придалось би до збільшення. Це кабінетного розміру фото — те саме, що в зменшеному вигляді було в моєму закордонному пашпорті. Фотографувався я тоді десь всередині 1924 року. Я хочу його надіслати Вам заказною бандеролею". Тільки треба пошукати якоїсь твердої карточки або фанерки, щоб разом загорнути, бо інакше можуть пообламуватися краї. А ще друге, що мені спало тоді на думку — просити Вас написати мені списочок усіх співробітників Відділу мовознавства в тому порядку, як вони сидять, починаючи з кімнати Гумецької Лукії Лук'янівни. Так мені легше буде пам'ятати всі прізвища, ймення і по батькові. Або доручіть зробити це Любові Михайлівні[5], як моє прохання.

---

* Дівчата, про яких згадано в листі, були студентками Львівського університету. Не відомо, хто вони і де вони, але хотілося б, щоб вони знали, що великою людиною, якою опікувалися, був Всеволод Ганцов.

Ще раз хочеться мені сказати, що про Львів у мене збереглись найкращі спомини. Я радий, що побував у цій другій столиці України, що так тісно зв'язана з історією Нашої Батьківщини.

Перекажіть, будь ласка, моє щире привітання і найкращі побажання здоров'я, сили і довгого щасливого життя Вашій Мамі — Марії Федорівні і всій Вашій родині — Івану Васильовичу і Романкові[6]. Я дуже був радий і дуже вдячний Ів[анові] Вас[ильови]чу, що він прийшов мене проводити і познайомитися. Ще раз прийміть мою подяку за Вашу увагу і ласку до мене. Міцно стискаю і цілую Ваші ручки.

З щирою повагою і приязню

Вс Ганцов

P. S. Вибачте, що так нерівно написано, це в мене рука ще не відпочила. [На звороті першої сторінки над звертанням до адресатки дописано:] Моя сестра, якій я розповів про наші зустрічі у Львові, теж дякує Вам і просить переказати Вам і всій Вашій родині щире привітання.

Листа написано на двох аркушах стандартного поштового паперу з видом на Вільнюс, розмір 145×205 мм. Заповнено текстом чотири сторінки. Конверт не зберігся.

№ 2

5. VI. 1970 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Учора відіслав на Ваше ім'я рекомендовану бандеролю з фото і комплектом (8 шт.) чернігівських краєвидів. Сподіваюся, що Ви уже одержали мого листа. Ще раз сердечно вітаю Вас і усю Вашу родину — Марію Федорівну, Івана Васильовича і Романа.

З вдячним спомином

Вс Ганцов

Текст написано на кольоровій поштівці з поліським краєвидом, розмір 148×105 мм.

№ 3

8. VIII. 1970 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Насамперед прошу пробачити мені, що так довго не зібрався написати Вам і подякувати за Вашого приязного і уважного до мене листа. У мене було це на думці. Але трапилось так, що зовсім несподівано і непередбачено 25. VI довелося спішно готуватися ще до однієї подорожі і уночі проти 26-го виїхати до Ленінграда. Була думка поїхати літаком, але з Чернігова цього не можна було зробити — треба було б їхати спочатку

до Києва і вже звідти почати рейс, а це мало б прискорило нашу подорож. Привід до подорожі був сумний — доводилось їхати на похорон небоги, що нагло померла від інфаркту (а їхав я з другою небогою, що живе тепер у Чернігові з нами). На похорон ми спізнилися, побували тільки на свіжій могилі — їздили туди з сином покійної. У Ленінграді я пробув десять день, вирішив використати своє там перебування, щоб розшукати один свій рукопис, що залишився колись у Петрограді ще 1916 року і знайти дещо з літератури в публічній бібліотеці. Щодо рукопису нічого не пощастило з'ясувати, бо з тих людей, що я їх називав і що могли б допомогти своїми вказівками, нікого серед живих не зосталося. Може, з'ясую дещо пізніше через людей, що з ними познайомився.

Дорога Лідіє Михайлівно! Я дуже Вам вдячний за ту високу оцінку, яку Ви даєте колишнім моїм працям і за те зворушливо уважне ставлення до мене, яке я зустрів у Львові, але я сам знаю, що встиг зробити дуже мало — дуже мало проти того, що міг би зробити. Я почуваю тільки, що всі ми щиро любимо свою рідну мову, не шкодуючи сил працюємо над нею і дбаємо про її широке й глибоке дослідження і розквіт.

Про перебування у Львові я згадую як про свято, таке світле і приємне враження у мене про нього зосталося. У значній мірі, може, через те, що це українське місто. А наш Чернігів з його понад тисячалітньою історією, з славними пам'ятниками старовини — до чого ж він засмічений російським елементом. Тут мало й чуєш, щоб люди говорили по-українському. Після останнь[о]ї війни тут побудовано кілька величезних комбінатів (капроновий, камвельно-шерстяний тощо), сюди навезено десятки тисяч робітників, і все це з Уралу, з Ульянівської, Костромської та з інших північно-східних областей. І все це ворожа до України політика, бо місцеву людність одночасно закликають переселятися на цілину, контрактують на роботу в північних лісних областях, запрошують навіть знов на Далекий Схід. Така політика. Колись у XVII столітті перші спроби щось урвати від України і приєднати до Московської держави теж почалися з Чернігівщини (претензії на Новгород-Сіверські землі).

Сьогодні я не буду багато писати, мені хочеться швидше поновити наш обмін листами, хочеться довідатися, чи Ви у Львові, чи, може, саме десь відпочиваєте. Сьогодні або завтра я хочу вислати Вам невеличку бандерольку (рекомендованою поштою), щоб і Ви мали докладніше уявлення про наше Північно-східнє Полісся.

Щиро Вам вдячний, що не пошкодували свого часу і надіслали мені прізвища та ймення усіх співробітників Вашого Відділу. Дуже прошу усім переказати моє сердечне привітання і щире побажання здоров'я та успіху в роботі. Ярославі Василівні[7] перекажіть, будь ласка, що мені жаль було не побачити її у Львові, але я радий, що на нараді у Варшаві в її особі Україна мала достойного заступника. На останній республіканській нараді в Києві її доповідь зробила на мене найкраще враження.

Якнайщиріше прошу вітати від мене всю Вашу родину — високоповажану Марію Федорівну, Івана Васильовича і Романка.

Ім'я моєї сестри Олександра Михайлівна Сухонда, небоги — Олена Василівна Андрієвська. Сестра моя вже має 80 років, вона, на жаль, дуже немічна і ледве ходить. З квартири нікуди не виходить — тільки на балкон. Ол[ена] Вас[илівна] не так давно повернулася з Сибіру після

35-річного перебування. Чоловіка було заслано туди, там вона поховала і його і сина, а сама вчителювала, аж поки вислужила пенсію.

Вибачте, що так погано написав — рука вже стомилася і не слухається, та й перо чогось погано пише.

З щирою повагою і сердечним привітом

Вс Ганцов

Листа написано на трьох аркушах стандартного поштового паперу, розмір 145×205 мм. Заповнено текстом нецілі шість сторінок; на звороті п'ятої сторінки — вид на Вільнюс. Конверт не зберігся.

№ 4

[11. VIII. 1970 р. Всеволод Ганцов вислав Лідії Михайлівні рекомендовану бандероль, куди входив третій номер „Радянського літературознавства" за 1966 р. з повідомленням В. Ганцова „Новознайдені автографи Шевченкові", а також і книжка, а саме: Козловський М., Шмельов О. Десна — красуня.— К.: Мистецтво, 1968.— 58 с. (Див. наступний лист від 12. VIII. 1970 р.)].

№ 5

12. VIII. 1970 [р.]

Дорога Лідіє Михайлівно!

Учора я відіслав на Ваше ім'я рекомендованою бандеролею кілька брошурок, щоб і Ви могли краще обізнатися з Чернігівщиною, що теж має і свою красу і свою старовинну славу і може гордитися тим, що саме тут створено „Слово о полку Ігоревім".

Один примірник „Десни — красуні" передайте, будь ласка, Любові Михайлівні[8] на спомин, а решта Вам. Один примірник „Радянського літературознавства" за 1966 р. № 3 посилаю Вам, бо там надруковане було моє повідомлення „Новознайдені автографи Шевченкові" — єдине, що я надрукував за ці останні роки, а в мене це зайвий примірник. Я ще не втратив надії ще щось написати і надрукувати, навпаки, дедалі усе більше думаю про це. Про Львів згадую раз у раз. Це одне з найясніших вражень в моєму житті за останні роки. Хочеться сподіватися, що я ще побуваю там. Сейчас радий був би почути про Вас і Ваш колектив і про Ваші плани і надії. Чи їздили вже на літній відпочинок?

Сердечні привітання Вам і всім Вашим рідним і найкращі всім побажання від мене і моїх рідних.

Так само, будь ласка, перекажіть мої найкращі побажання і всім Вашим товаришам в Інституті.

З повагою і щирою приязню Вс Ганцов

Листа написано на двох аркушах стандартного поштового паперу з видом на Вільнюс, розмір 145×205 мм. Заповнено текстом лише першу і третю сторінки. Конверт зберігся.

№ 6

15. IX. 1970 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно

Дуже був радий Вашому листу. Я уже непокоївся, чи здорові Ви, що так довго не подаєте про себе звістки, чи не сталося чого неприємного. Припускав можливість, що були десь на Півдні — у Криму чи на Кавказі — і задержалися там, не маючи змоги виїхати через холеру. Такі випадки бували. Виходить, що Ви таки дуже були хворі. Хочеться почути, що все це безслідно минулося і Ви знов такі ж живі й енергійні, якою я Вас собі уявляю. А я уже третій місяць (після подорожі до Ленінграда) нікуди не виїжджу з Чернігова. У серпні почав був купатися. Їздили на пляж на другий берег Десни — визначив був собі план викупатися 20 раз, але виконав його тільки наполовину, бо пішли дощі, дуже похолодніло, і купання довелося припинити. Літо минає малопродуктивно, бо доводиться жити в несприятливих умовах. Планів маю багато і надії не втрачаю, що ще дещо зроблю, але пок[и] що усе перебуває в стані збирання матеріалу та підготовчої роботи. Цими днями поїду до Києва — дістав запрошення на весілля. Жениться старший син моєї старшої небоги, унук мого рідного брата (брат помер улітку 1955 року, я його так і не побачив після заслання). Тепер із чоловіків я найстарший у нашому роду. Не можна не поїхати.

Дуже часто згадую про Львів і Закарпаття. Це найкращі мої спомини з того, що бачив і що пережив за останні роки. Там я найбільше почував, що я на українській землі. А мені так багато часу довелося прожити поза її межами. А тепер, живучи в Чернігові, раз у раз помічаєш, скільки тут чужого елементу. Сюди навезено силу-силенну росіян, бо ними в основному укомплектовано величезні комбінати капроновий, камвольний, військові частини тощо. На пляжі мало коли й чуєте українську мову.

Лідіє Михайлівно, не турбуйтеся висилати мені альбомчики з виглядами Львова. У мене їх доволі, а ще більше з Закарпатської України. Я Вам навмисне написав назви кількох, щоб Ви даремно не витрачалися. На тому ж аркушику написав і дати днів народження. З свого боку попрошу Вас, щоб і Ви мені надіслали такі ж дати про свою родину.

З інтересом прочитав про бачванських українців. Про них, здається, писав колись Володимир Гнатюк в „Етногр[афічному] збірнику" УНТ ім. Шевченка[9]. Виходить, що вони збереглися і до цього часу і навіть мову свою культивують, визнаючи свою приналежність до українців. Це приємно чути. Колись у 20-х роках, працюючи в УАН я виписав собі усі видання Львівського Наук[ового] Т-ва ім. Шевч[енка], які на той час можна було придбати. На жаль, з того нічого не збереглося, бо вся моя бібліотека під час війни згоріла. Тепер у мене систематичного добору нема, хоч їх набралося чимало. З лінгвістичних видань передплачую „Мовознавство" та „Вопросы языкознания" (починаючи з 1961 року). Улітку цього року уважно прочитав і статтю Я. В. Закревської „Другий том Атласу укр[аїнської] мови" („Мовознавство" № 3 за 1970 р.) — добре складений і систематично опрацьований огляд (мені особисто, звичайно, бракує часто конкретного матеріалу). А на якій нараді були Ви в Горькому, Лідіє Михайлівно?

На цьому закінчую, бо втомилася рука.

Найсердечніші привітання Вам і всій Вашій родині і найкращі побажання усім від мене і моїх рідних. Перекажіть, будь ласка, мій сердечний привіт і щире побажання здоров'я і успіху усьому вашому колективу в Інституті, кого я знаю.

Щиро Ваш Вс Ганцов

[До листа додано невеличкий аркушик (130×88 мм), на якому з однієї сторони подано інформацію про нарис і комплекти фотолистівок, що присвячені Львову, та картосхему Львова, що їх мав В. Ганцов:]

1. Львов, 1969. Туристско-краеведческий очерк. Автор текста Ив. Деркач „Каменяр" 0-80
2. Львів. Вид. „Мистецтво". Київ 1968 ц. 1-03
3. Львів. Комплект з 14-ти худ. фотолистівок 0-42
4. Львів. Площа Ринок. Арх.-худ. пам'ятки України. Київ 1967 ц. 0-07
5. Львів. Вид. „Каменяр" 1967 (схема) 0-09

[На другій стороні подав автор відомості про дати народження його самого та членів його родини:]

Олекс[андра] Мих[айлівна] 5. V
Олена Вас[илівна] 3. VI
Вс[еволод] Мих[айлович] 7. XII

Листа написано на двох аркушах стандартного поштового паперу з литовським краєвидом (Kauno marios), розмір 145×205 мм. Заповнено текстом чотири сторінки. Конверт не зберігся.

№ 7

12—13. X. 1970 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Дуже Вам вдячний за надіслану бандеролю і за лист (лист надійшов трохи пізніше). Ваш вираз дуже влучний: вони наблизили Львів до Чернігова. Львівські враження у мене зберігаються дуже живі, і я сподіваюся, що вони ще поновляться: колись згодом я ще побуваю у Львові і ще більше з ним познайомлюся. Львів вартий того, щоб його любити і поважати як давній осередок української культури і високого патріотизму. Київ у меншій мірі зберігає національний характер, там занадто багато ворожого елементу, особливо після останньої війни.

Фото вийшли надзвичайно добре, я теж не сказав би що це копії. Для мене неясно, з якою метою їх стільки надруковано. Це ж фото 1927 і 1928 років — давнє минуле. Кому я маю їх тепер давати? Мені доведеться зафотографуватися тепер, коли я вже поволі наближаюся до своїх 80-х роковин. Уже декілька художників висловлювали бажання намалювати мій портрет.

Серед тих дат, що Ви мені надіслали, я не знайшов дати Вашого дня народження — дуже прошу додатково поповнити мій реєстр.

У Києві 25. IX я побував на вечері, присвяченому 375-річчю з дня народження Богдана Хмельницького. Хто були упорядниками вечора, я не знаю. Зустрів там тільки трьох своїх знайомих: дружину і сина покійного Дем'янчука[10] та артистку Цимбал. Власне від неї я й довідався про цей вечір. Відбувався він в Академ[ічному] городку у Святошині (це досить далеко від центра), в одному з численних інститутів А[кадемії] Н[аук]. Людей було чимало переважно молодих і середнього віку. Після доповіді, змістовної і інтересної (доповідав хтось з істориків), прочитано було цілу низку листів Хмельницького. Між ними було посланіє й до короля шведського. Я пам'ятаю ще з творів Мих[айла] Грушевського, прочитаних підчас перебування в університеті, що Хмельницький в останні роки свого життя виношував план війни з Москвою (у спілці з Швецією). Тільки нагла його смерть не дала справдитися цьому його задуму. Може, не так гостро висловлювався б про Богдана і Т. Шевченко. Закінчився вечір грою двох братів бандуристів (братів Литвинів), яких викликали без кінця, аж поки вони не вичерпали усього свого репертуару. (Правда, „Заповіту" Шевченкового не грали, хоч публіка закликала до цього).

Коли я був у Києві, до нас у Чернігові заходили директор Центр[ального] Архіва-Музею літератури і мистецтва Проценко і ст[арший] наук[овий] роб[ітник] Дзюба. Довідавшись, що я в Києві, переказали через сестру, щоб я зайшов до Музею. Перед від'їздом я заходив до Музею. Як я й догадувався, розмова була про передачу архівних матеріалів до Музею. Я розповів, що моя бібліотека і архів згоріли підчас війни. Вони просили дати автобіографію і список праць. Це я пообіцяв зробити. Коли передрукую, то надішлю і Вам один примірник (колись Ви говорили, що бажано мати мою автобіографію) — думаю, що мені не так важко буде це зробити в близькому часі*.

Треба закінчувати листа, бо рука втомилася і не хоче писати.

Бажаю Вам і всім Вашим — високоповажаній Марії Федорівні, Івану Васильовичу і Ромчику — здоров'я і щастя, більше радості в житті і успіху і задоволення у своїй роботі. Сердечний привіт від Ол[ександри] Мих[айлівни].

Ол[ена] Вас[илівна] поїхала на село.

З щирою повагою і симпатією

Вс Ганцов

Текст листа написано обабіч великого аркуша паперу (200×283 мм). Конверт не зберігся.

[На доданій до листа кольоровій поштівці розміром 147×105 мм з написом „З днем народження" (художник В. Ф. Сорокін) — текст вітання синові Лідії Михайлівни:]

* Автобіографії серед листів немає.

13. X. 1970 [р.]

Дорогий Ромчику!

З листа твоєї Мами я довідався, що зовсім недавно — 4 жовтня — був день твого народження. Отже, хоч і з запізненням, хочу побажати тобі міцного здоров'я, успіху у навчанні і щасливої долі в житті. Щоб досяг ти високих високостей і був вірним сином України і гордістю своїх батьків. Міцно обіймаю тебе.

З щирою приязню до тебе

Дідусь Вс[еволод] Мих[айлович]

№ 8

22. XI. 1970 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Найперше вітаю Вас з днем Вашого народження і від щирого серця бажаю Вам здоров'я і щастя, якнайбільше радості в Вашому родинному житті і успіху у Вашій праці, а зокрема, щоб швидче Вам пощастило побачити надрукованим ІІ-й том Атласу, на який покладено так багато сили і праці Вашим колективом. Сердечно вітаю Ваших рідних — Марію Федорівну, Івана Васильовича і Ромчика з дорогою іменинницею і бажаю всім весело і радісно в доброму здоров'ї відзначити цей день родинного свята.

Олександра Михайлівна і Олена Василівна приєднуються до мого вітання і добрих побажань Вам і всій Вашій родині.

Я винен перед Вами, Лідіє Михайлівно, що так довго не відповідав на Вашого листа, такого милого і приязного завжди до мене. Але винні обставини нашого життя, бо всі ми старі і хворі, особливо моя сестра, і ніщо у нас швидко не робиться. Я, може, з усіх найбадьоріший, принаймні найменше з усіх проводжу часу у ліжку і сплю не більше як 6—6 1/2 годин на добу. Але працюю я тільки уночі після 12-ої години до 3-ої або й до 4-ої год[ини] ночі.

Останнім часом я усе частіше думаю про те, що мені ще дуже багато треба зробити за ті роки, що мені дасться прожити. Бо я, дійсно, пережив і знаю багато такого, чого крім мене ніхто не знає і не зможе розповісти.

Але писати я довго не можу, моя рука не завжди мене слухається. Сьогодні я пробую писати на папері, що продається для ескізів. На ньому не так розливається чорнило і ніби трохи легше пишеться.

Досі я не понаписував дати і свого автографу на тих фото, що Ви надіслали, бо боявся їх зіпсувати. Але сьогодні спробую написати хоч на двох. Готую разом і невеличку бандеролю з двома книжечками для Ромчика. Хотів зробити це давно, але не міг знайти однієї книжки („Михайлик — джура козацький"), а коли знайшов, то з'явився у мене сумнів щодо другої наміченої книжки („Земля говорить" М. Фененка). Я її переглянув і знайшов, що вона не досить опрацьована і що самий зміст книжки підійде хіба для учнів старшого шкільного віку, а не середнього і старшого, як зазначено на останній сторінці книжки.

Я поспішаюся закінчити листа, щоб здати його сьогодні на пошту, бо сьогодні неділя і працюють на пошті тільки до 18-ої години.

Бандеролю вишлю завтра, в книжку вложу й картки (фото).

Ще раз усього найкращого. Бувайте здоровенькі. Цілую ручки.

З щирою повагою і приязню

Вс Ганцов

Текст написано на двох аркушах паперу для ескізів (130×190 мм), заповнено ним три з половиною сторінки. Конверт не зберігся.

№ 9

17. XII. 1970 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Щиро Вам вдячний за привітання і добрі побажання і за Ваш чудовий подарунок, надісланий мені з нагоди мого особистого свята. Ваш лист мені принесено 8-го числа з першою поштою, але проштамповано його в Чернігові напередодні — 7-го. Відсвяткувати разом з нами день мого народження приїхала друга моя сестра, що живе у Києві. Вона на півтора роки молодша проти мене, зовуть її Ольгою Михайлівною. Вона живе з дочкою і зятем і двома онуками (внучкою і внуком). Там уже всі дорослі: унучка на 4-му курсі політехнічного інституту, а унук на першому. Там усі математики. Сестри мої обидві мали вищу агрономічну освіту, а тепер ми уже всі старі-пенсіонери.

Я сейчас постійно заглиблений у свої спомини і тільки раз-у-раз жалкую, що не маю під рукою свого архіву, а мушу покладатися тільки на свою пам'ять. Маю надію, що поволі пощастить здійснити задумане. Дещо з того, що Ви хотіли б знати, сподіваюся надіслати Вам в недалекому часі. Треба тільки переписати і дещо доповнити. Я це зроблю.

День свого народження відсвяткував у дружньому гурті. Прийшли два давні приятелі (одного знаю з 1917 р.), що здебільшого відвідують мене у цей день, хоч вони обоє старші від мене. Були ще сусіди, з якими ми живемо в приязні.

Ваш подарунок — „касетка" усім дуже подобається, усі нею милуються. Яка це тонка і майстерно художня робота.

Усі мої рідні дуже вдячні Вам за привітання і з свого боку щиро вітають Вас і шлють найкращі побажання.

Ще раз моя сердечна дяка за увагу і приязнь, що Ви завжди виявляєте до мене. Цілую Ваші ручки.

Щире привітання і подяка Іванові Васильовичу.

З сердечним привітом, з щирою повагою і приязню до Вас

Вс Ганцов

Листа написано на двох аркушах паперу з литовським краєвидом (Trakai), розмір 145×205 мм. Заповнено текстом три сторінки.

[До листа додано дві поштівки.

На кольоровій фотопоштівці (143×105 мм) написано на ім'я Марії Федорівни, матері Лідії Михайлівни:]

17. XII. 1970 [р.]

Високоповажана і дорога

Маріє Федорівно! Сердечно дякую за Ваше привітання і щирі побажання, висловлені мені з приводу дня мого народження. Я зворушений тією увагою і симпатією, що зустрів у Вашій родині. З свого боку, вважаючи на близький кінець року, щиро бажаю Вам щастя і здоров'я і всього найкращого в наступному році.

З сердечним привітом

Ваш Вс Ганцов

[На другій, також кольоровій поштівці (144×100 мм) серії „ПАМ'ЯТНІ І ЗАПОВІДНІ МІСЦЯ УКРАЇНИ" із зображенням дендропарку „Тростянець" в Чернігівській області написано:]

17. XII. 1970 [р.]

Любий і дорогий Ромчику!

Я дуже вдячний тобі за привітання і добрі побажання, дуже вдячний, що ти сам захотів мені написати. Я радий, що книжечки тобі сподобалися і що ти їх уже перечитав. Я боявся, що, може, у тебе вже є такі. Щиро бажаю тобі здоров'я, добрих успіхів у школі і щасливої долі в житті.

Міцно обіймаю тебе.

Дідусь Всеволод Михайлович

Конверт не зберігся.

№ 10

12. I. 1971 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Я дуже Вам вдячний, що Ви стільки вже часу і уваги потратили на мене. Я дуже радий, що тепер ближче познайомився з працею Вашого колективу над II т. ЛА[11]. Я щиро бажаю усім вам успіху. Мене дуже вразило тільки, що Ви в листі скаржитесь на слабе здоров'я, а після наради в Горькому навіть сильно перехворіли. Треба більше берегти себе. Я покищо не надаю особливої уваги ні режимам, ні дієтам. Я завжди кажу, що легший режим той, до якого людина більше звикла. Може, моє життя так мене навчило, але я живу досі без ліків і без дієт. Тільки в періоди гострого захворювання акуратно приймаю усі ліки, що мені випише лікар. Хоч умови життя маю не дуже сприятливі, але мені хочеться ще щось написати і надрукувати. В цьому найбільший інтерес мого життя. Але про це важко писати в листі.

В цей лист я вкладаю ще два фото з тих, що Ви мені надіслали, а розпорядіться іми Ви самі. Крім Ваших двох, є 4 фото. Може, їх роздати по одному? Я можу вислати ще одну пару, залишивши собі дві пари (одну для Архіва — Музея, а одну на випадок потреби в зв'язку з недалеким уже 80-річчям в 1972 році). Як Ви гадаєте?

До речі, напишіть, чи одержав Мирон Мих[айлович][12] мого листа. Мені хотілося написати йому далеко більше, але сейчас не мав змоги, та з деяких мотивів і утримався.

На цьому закінчу, бо дуже вже стомився.

З щирою приязню до Вас

завжди вдячний Вам

Вс Ганцов

Листа написано обабіч одного аркуша (145×200 мм). Конверт не зберігся.

[На другому аркуші такого самого розміру, заповненому текстом з двох сторін, написано:]

Додаток до листа від 12. І. 1971 [р.]

8-го грудня уранці мені принесено було телеграму (прийнято уночі 0044), але я не міг визначити — від кого вона. У тексті було кілька помилок, а підпис теж з помилкою „Ояксандр". Одна з наших сусідок працює на телеграфі одною з старших телеграфисток. Я удався до неї, чи не можна перевірити точність текста. Коли вона проглянула телеграму, то сказала: „Якби Ви принесли цю телеграму на телеграф, то робітницю, що прийняла її, безумовно оштрафували б за безграмотність". Вона взяла телеграму з собою і звеліла тій телеграфістці „перестукати", як вона висловилась, телеграму. В перевіреному тексті підпис був — „Олександра", як я і думав.

Увесь текст такий: Вельмишановний Всеволод Михайлович вітаю Вас щиро зичу доброго здоров'ячка хай щастя радість погідний настрій будуть вашими постійними супутниками = Олександра[13].

Тільки одержавши Вашого останнього листа, я догадався, що це, певно, телеграма від Олександри Федорівни Гавришко. Бо Ви, мабуть, її мали на увазі, написавши: „Не знаю, чи отримали Ви телеграму від Лесі та Уляни" . Від Уляни Ярославівни Єдлінської[14] я одержав 2. І. листа, датованого 29. 12. 70 (власне це дата, позначена на поштовому штампі). Відписав я на цього листа 7. І. Телеграми від неї не одержував.

Вітальну картку для Олександри Федорівни я вкладаю в цей лист (бо домашньої адреси її не знаю), а Вас, Лідіє Михайлівно, буду ласкаво просити передати цю картку О[лександрі] Ф[едорівні][15].

Вс Г.

№ 11

11. II. 1971 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Вибачте, що і я не відписав Вам відразу (пакуночок з ручкою мені принесено 6-го уранці). Написав картку Любочці[16] — привітання з приводу її одруження. А взагалі оці останні кілька днів не почуваю себе зовсім здоровим. Увечері заважає писати нежить та й сам наче побитий. Може, трохи й застудився, бо увесь час дме сильний і холодний вітер.

Тепер Ваші листи найбільша мені втіха, і я завжди буваю радий, коли їх одержую. Знаю, що писати їх Вам ніколи, бо Ви завжди переобтяжені роботою. Але в Ваших листах вчуваю організованість і ясність думки.

За звістку про нараду в Чернівцях у червні цього року дуже Вам вдячний. У Чернівцях мені теж ніколи ще не доводилось бувати. Отже цікаво було б побувати хоч гостем на нараді. Там, мабуть, провід вестиме Аванесов Р. І.[17] Спробую йому написати, до мене він завжди ставився прихильно.

Лідіє Михайлівно, в цей лист, який я адресую Вам і який зараз понесу здавати на пошту, я вкладаю вітальну картку Вашій Мамі з приводу дня її народження, подвійну картку-подяку за подарунок, два мої фото, які прошу Вас віддати Олександрі Федорівні (я міг би послати й сам, але не знаю її адреси).

Корейською ручкою спробував був писати картку до Марії Фед[орів]ни, але вона мені, мабуть, трохи тверда. Треба єю пописати, щоб пом'якшала.

У Києві я не був після вересня. На заваді стояло те, що не довів ще до кінця лікування зубів. Але тепер уже можна поставити нові коронки, і я сподіваюсь, що у березні побуваю і в Києві.

З тим бувайте здоровенькі. Вітайте від мене Ів[ана] Вас[ильовича] і Ромчика. Ол[ександра] Мих[айлівна] Вас теж вітає.

З щирою повагою і приязню до Вас

Ваш Вс Ганцов

Аркуш (202×288 мм) заповнено текстом на цілій першій сторінці та на четвертині другої.

[До листа додано кольорову поштівку з вітаннями:]

11. II. 1971 [р.]

Вельмишановна і дорога
Маріє Федорівно!

Вітаю Вас з днем Вашого Свята і від щирого серця зичу Вам сили і здоров'я і довгих років радісного і щасливого життя в колі Вашої родини. Усіх Ваших близьких вітаю з дорогою іменинницею і бажаю весело і радісно у доброму здоров'ї відзначити цей день. Я дуже радий, що познайомився у Львові з Вашою родиною, у якій знайшов щирих друзів, і сам

я з великою повагою і щирою приязню ставлюся до всіх Вас. Цілую Ваші ручки.

З сердечним привітом Вс Ганцов

[На полі з лівої сторони дописано:]
Сердечне привітання від моєї сестри Ол[ександри] Мих[айлівни][18].

Конверт зберігся.

№ 12

22. III. 1971 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Сталася довга перерва в нашому листуванні, і все через те, що я таки застудився. Найбільше мене мучило те, що я не мав змоги понаписувати привітань з жіночим святом 8 Березня усім жінкам Вашого милого і тепер такого дорогого мені колективу. Така страшна була у мене нежить, що не міг і голови підвести, не кажучи вже про те, щоб сидіти і писати за столом. Але лікуватися і берегтися дуже не доводиться, бо треба робити покупки, ходити по обід (ми вже багато років беремо обіди в ресторані „Україна" — це наше щастя, що готель „Україна" рядом з нашим будинком, а в нашому ж будинку і великий гастроном). По обід ходжу я, бо сестра нікуди не виходить, а Ол[ена] Вас[илівна][19] сейчас не живе з нами. Отак і буває, що почуваєш себе то краще, то гірше залежно від погоди і всяких інших обставин. Але хворію я дуже рідко і ніколи не лікуюсь, жду, щоб хвороба сама минулася. От надійде літо, буде тепло, і все буде добре.

Напишіть, будь ласка, як Ви себе тепер почуваєте, Лідіє Михайлівно, Вам треба берегтися.

Рубену Івановичу я написав листа ще 2. III, але я не претендував на те, щоб він мені відписував, а просив, щоб сповістив про моє бажання бути на конференції в Чернівці.

Останнім часом дуже часто віддаюся споминам про давнє минуле, а власне про той період свого життя, що попереджав катастрофу. Це 20-ті роки — праця в УАН і потім перебування за кордоном. Скільки було тоді цікавих подій і скількох визначних, сказав би навіть „великих", людей я знав особисто. Дуже багато вражень дало мені перебування за кордоном і особливо 1-ий інтернаціональний лінгвістичний конгрес, що відбувся у квітні 1928 року в Гаазі. Я повернувся з-за кордону наприкінці лютого 1929 року, а в серпні того ж року мене заарештували. Це й була катастрофа. Я часто кажу, що я помер в 1929 році, а що було пізніше, то було уже друге життя, зовсім інше і нічим з першим не зв'язане. У мене єсть копія моєї автобіографії, тієї, що додавав я до своїх заяв, адресованих в вищі інстанції з приводу реабілітації. Успіху вони не мали. Ту автобіографію я тепер доповню і трохи переробплю для Музею-архива, а Вам надішлю прочитати. У Чернігові я не хочу давати її передруковувати на машинці (не хочу давати в чужі руки), а Ви можете передрукувати (для себе).

Усього того, що я міг би Вам сказати або розповісти, у листі не спишеш. Це розповідь про ціле і довге життя. Я ще й сам не вирішив, з чого починати, але написати хочу і вважаю, що це треба (і я навіть повинен) це зробити. Тим більше, що найбільше доводиться мати джерелом свою пам'ять, адже архіва мого не збереглося. Моє життя склалося так, що мені не довелося мати перед собою широкої авдиторії, бути оточеним учнями. Я був вилучений з життя і безслідно зник на кілька десятків років. Навіть ім'я мого ніде не згадувано. І тому Ви розумієте мене, дорога Лідіє Михайлівно, як я глибоко відчув і всім серцем сприйняв ту увагу, тепло і щиру приязнь до мене, що зустрів у Вашому невеличкому колективі. Ви всі зробилися для мене своїми-рідними, близькими і дорогими. Дуже Вам і всім вдячний.

На цьому сьогодні закінчу. Сподіваюся, що дуже довгих перерв у нашому листуванні не буде. З тим бувайте здоровенькі. Щиро бажаю здоров'я, доброго самопочуття і щасливого закінчення праці, зв'язаної з виданням II т. ЛАУ[20].

Сердечний привіт перекажіть від мене усім Вашим подругам. Хай пробачать мені, що нікому не писав привітання з Жіночим святом. Сердечно вітаю і всіх Ваших рідних.

[На полі зліва на четвертій сторінці дописано:]
Від сестри моєї Ол[ександри] М[ихайлівни] сердечний привіт.

Щиро Ваш Вс Ганцов

Листа написано на двох аркушах (143×202 мм) на усіх чотирьох сторінках. У цьому ж конверті надіслав автор листа до Марії Федорівни Коць, матері Лідії Михайлівни.

№ 13

22. III. 1971 [р.]

Вельмишановна і дорога Маріє Федорівно!

Був дуже радий одержати Вашого листа і дуже Вам за нього вдячний. Я так живо собі уявляв, як Ви справляли своє свято і скільки чудових пісень пролунало тоді у Вашій гостинній господі, наче і я там був. Я дуже люблю українські пісні, а надто старовинні пісні, яких у нас тепер і не почуєш. А гуцульські пісні такі мелодійні і високохудожні, я завжди з насолодою їх слухаю. Але це трапляється дуже рідко, бо я можу їх почути тільки як співають їх на сцені.

Ще раз бажаю Вам і всім Вашим рідним щастя і здоров'я і всього найкращого в дальшому житті на довгі-довгі роки. Таке ж щире привітання Вам і від моєї сестри. Вона теж невдовзі відзначатиме свою 81-шу річницю.

З щирою приязню до Вас і Вашої родини

Вс Ганцов

Листа написано на таких самих аркушах, але тільки на їх лицевій стороні, причому другу сторінку заповнив автор наполовину. Зберігся спільний конверт обох листів.

№ 14

13–14. V. 1971 [р.]

Мила і дорога
Лідіє Михайлівно!

Якось зовсім несподівано для мене сталася досить довга перерва в нашому листуванні, хоч кожного разу, одержавши Вашого листа, мені хочеться Вам не гаючись відповісти. До того ж мене завжди турбують у Ваших листах згадки про підвищену температуру. До 40° — це ж дуже висока температура. А яких запобіжних заходів Ви вживаєте? Чи лікуєтесь систематично?

Я дійсно був у Києві наприкінці березня. Майже щороку буваю в день смерті шевченкознавця Мих[айла] Мих[айловича] Новицького[21] (29. III.) в тісному колі його друзів і учнів, що збираються у його дружини в Святошині. Новицького я знав з 1913 року, він був одним із найдавніших моїх приятелів. Що року, правда, це коло вужчає. Ця моя подорож до Києва не була вдалою. У той день, коли я їхав, була чудова погода, увесь час світило сонце, вже ніде не видно було снігу — навіть у лісі попід Києвом. А на другий день — туман, мряка, дощ, холод. До всього ще на третій день став на профілактичний ремонт ліфт, а квартира, де я спинився (у своєї рідної сестри) міститься на 9-му поверсі. Як це обмежило мої можливості: я тільки один раз виходив з дому і вертався. Отже я мало-де був і мало-кого встиг побачити. У Відділі діалектології був два рази, але ні Жилка, ні Назарової[22] не бачив. По одному разу бачився з Ів[аном] Гр[игоровичем] Матвіясом[23], Ів[аном] Ол[ександровичем] Варченком[24] та Ант[оном] Мик[олайовичем] Заліським[25]. Звичайно, коли я буваю у Києві, я люблю походити і по книгарнях. У книгарні „Дружба“ я раз-у-раз знаходжу щось цікаве для мене. На цей раз вона була зачинена, бо там провадився переоблік. Був тільки у Музеї Гончара Івана Макаровича, скульптора. Чи Ви були коли в його Музеї укр[аїнського] мистецтва? Якщо не були, то коли будете у Києві, обов'язково побувайте, я піду разом з Вами. Для нього у мене єсть ще один експонат, який я при першій нагоді хочу йому відвезти — укр[аїнський] килим столітньої давності. Коли оце недавно була у нас у Чернігові сестра Ольга Мих[айлівна] вона допомогла мені його помити і висушити. Сейчас цей килим має приємний вигляд.

За цю зиму я теж у значній мірі наблизився до повної інвалідності. Тому дуже багато думаю, що маю ще зробити. А зробити треба ще дуже багато. Роблю усякі нотатки і увесь час відчуваю, що коли я не здійсню усього задуманого, то ніхто того не зробить, бо ніхто того не знає. Учора зфотографувався, бо наступний рік буде ювілейним, а, крім того, я вже й пообіцяв декому своє фото (хочуть писати з нього мій портрет). Вам теж обов'язково у надішлю (аби добре вийшло).

З Чернівців покищо ніякої звістки нема, а Рубену Івановичу я й сам писав, що не жду листа від нього (я знаю, що він переобтяжений працею, а надто тепер).

Дорога Лідіє Михайлівно, я дуже Вам вдячний за Вашу готовність дещо для мене передрукувати — я Вам надішлю трохи згодом (або, може,

зустрінемося в Чернівцях) свою автобіографію і дещо з матеріалів. Кажучи направду, у Чернігові я не знаю, до кого б міг удатися в цій справі. Щодо Вашої думки зорганізувати для мене екскурс на Гуцульщину, скажу, що це було б мені дуже цікаво. Я не раз думав, що треба було б побувати в Музеї Ів. Франка на його батьківщині. В моєму житті Франко теж завжди був великим світочем.

На цей раз не зможу написати Вам про все, про що хотілося б написати. Намагатимусь не допускати в своєму листуванні довгих перерв. Вони й мені небажані. Усе, що Ви хотіли б дати мені прочитати або проґлянути, я з охотою прочитаю. Не знаю, чи зможу я тепер Вам у чомусь допомогти, то інша річ. Мені раз-у-раз здається, що я безнадійно відстав від часу і вже ніколи не надолужу втраченого. Ви, молоді, більше і легше все розумієте, в усьому орієнтуєтесь, Ви зв'язані з своїм часом і з його досягненнями.

Праці XIII діалектичної наради я маю. Мені дано їх ще восени минулого року, як був я у Відділі діалектології наприкінці вересня.

Останній тиждень у нас чудова тепла погода. Просто дивуюся, як за кілька днів дерева укрилися пишною зеленню, усе рясно цвіте, абрикоси уже повідцвітали, а вишні, груші, сливи так обсипані цвітом, що зеленого листячка і не видно. На черзі яблуні. Такої весни я не бачив понад 50 років. Отже багато часу гуляю по бульвару, або дивлюся з балкона — він виходить саме на бульвар.

Олександра Михайлівна сердечно дякує за привітання: всім бажає щастя і здоров'я. Сама написати не може — не бачить (пише тільки сестрі Олі, та розшифровує її писання).

Сердечна дяка Вам, Лідіє Михайлівно, за Вашу приязнь, добрість, щирість і повсякчасну увагу і турботу. Ви і Ваша вся родина мої найкращі друзі і знайомість з Вами моя найбільша радість. Усім перекажіть мій щирий привіт і найкращі найсердечніші побажання. Перекажіть, будь ласка, моє щире привітання і всьому милому, дружньому колективу, що ґрацює над Атласом. Усім ближче знайомим хотів надіслати привітання з Жіночим святом 8 Березня, але саме захворів і свого наміру мені не пощастило здійснити.

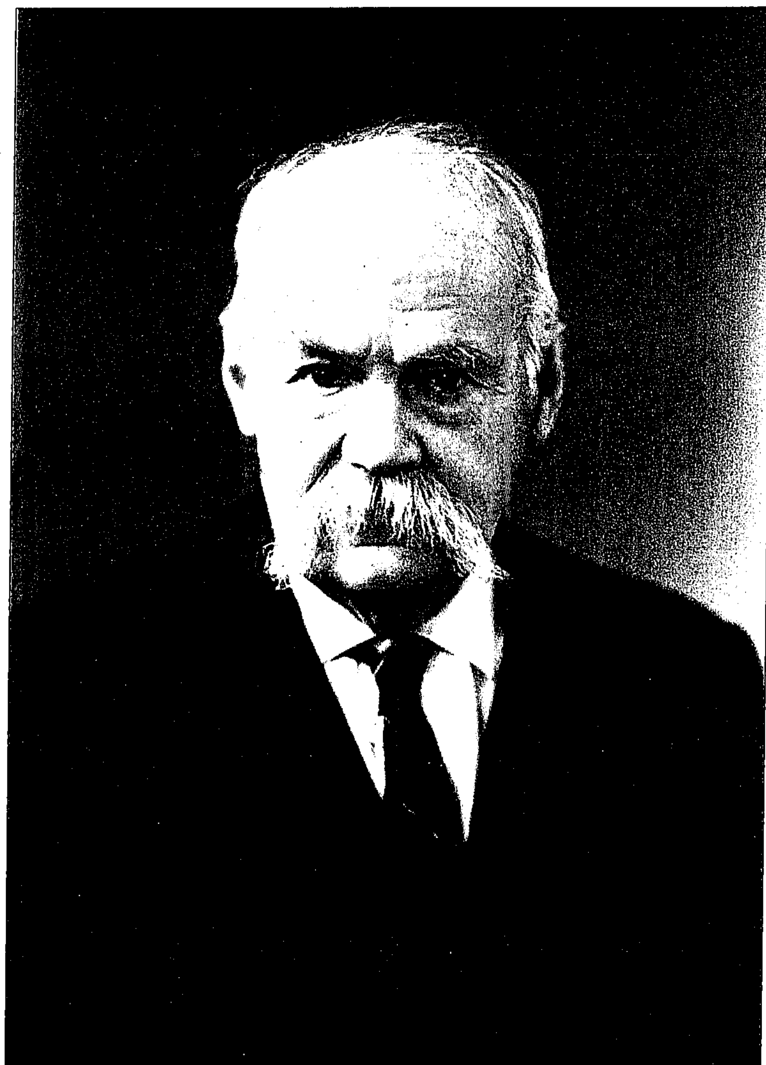
Ще раз усього найкращого! Бувайте всі здорові і щасливі. З сердечним привітом до всієї Вашої родини і з щирою приязню

Вс Ганцов

[На маленькому клаптику паперу (86×64 мм) на лицевій стороні дописано:]

Зверніть увагу, як погано написано на початку 4 ст[орінки]. Ото я почав писати після перерви — ходив по обід і ніс у руці судки з обідом.

Лист складається з двох аркушів (205×290 мм), густо заповнених текстом на усіх чотирьох сторінках. Конверт зберігся.



2. Всеволод Ганцов. *1971 р.*

№ 15*

[Червень 1971 р.]

Сподіваюся, що ми з Вами ще побачимося, може й цього року, хоч не знаю, чи зможу я після досить довгої конференції у Чернівцях продовжити свою подорож ще й до Львова з метою побувати й на Гуцульщині. Взагалі, мені звичайно була б цікава така подорож, бо хто його зна, як далі складуться обставини (я ж не забуваю, що мені на той рік доведеться відзначати своє 80-річчя). А може, до Львова і на Гуцульщину мені легше буде поїхати другим разом просто з Чернігова, минаючи навіть Київ, бо на довший час я не можу виїздити з дому (треба когось залишити дома коло сестри).

На Ваш великий і цікавий лист, що одержав я його 30. V, я не встиг Вам досі відповісти, хоч він лежить у мене тепер на першій черзі. Мені усе не вистачає часу, щоб писати листи удень, усе доводиться писати їх уночі, та і взагалі читати і працювати доводиться більше уночі. А тепер ночі короткі — не зглянешся, як уже світає. Правда, і сам почуваю, що за останні півроку я схуд і постарів. У травні я фотографувався, навіть двічи, але одне фото мені не подобається, і я його ще нікому не давав. Хочу ще зфотографуватися утретє (і покищо востаннє). Вам хотів дати одне фото у Чернівцях, але тепер надішлю до Львова.

З тим бувайте здоровенькі, поправляйтесь, набирайтесь сили — перед Вами ще довгий шлях і велика робота. Пишіть — завжди буваю радий Вашим листам. Цілую Ваші ручки.

З сердечним привітом

Ваш Вс Ганцов

[На полі з лівого боку зворотної сторони аркуша дописано:]

Щире привітання і найкращі побажання переказує Вам сестра Олекс[андра] Мих[айлівна].

Текст збереженої частини листа нанесено обабіч на одному аркуші паперу для ескізів (130×190 мм). Конверт не зберігся.

№ 16

[На кольоровій поштівці (144×100 мм) серії „ПАМ'ЯТНІ І ЗАПОВІДНІ МІСЦЯ УКРАЇНИ" із зображенням дендропарку „Тростянець" в Чернігівській області написано:]

20. VI. 1971 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Оце тільки з вечірньою поштою одержав Вашу картку з Алушти. А я саме лагоджуся завтра о 12 год. виїздити автобусом до Києва, щоб

* Лист не має початку.

22. VI. разом з киянами їхати далі до Чернівець. Запрошення і програму одержав кілька днів тому. Мені, розуміється, дуже хотілося зустрітися з Вами у Чернівцях, але я розумію, що перебування у Криму Вам тепер найпотрібніше і відмовлятися від путівки було б недоцільно.

Від щирого серця бажаю Вам відпочити, подихати цілющим кримським повітрям, повертатися в повній силі і здоров'ї.

Конверт зберігся.

№ 17

29—30. VII. 1971 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Наше листування якось несподівано обірвалося. 20. VI. одержав Вашу картку з Алушти, того ж дня відписав Вам, але і досі не знаю, чи Ви одержали мою відповідь, бо більше жодної звістки від Вас не мав. Сам я 21 червня вирушив до Києва, а 22-го з Києва вирушили далі — до Чернівець. Їхало нас четверо в одному купе: з одного боку я і на верхній полиці Матвіяс, а з другого боку подружжя Жилків. Виходить, що вона усюди супроводить його. Була вона присутня і на всіх засіданнях конференції, де був він.

Щодо мене скажу, що я дуже задоволений, що мені довелося взяти участь у цій конференції: на Буковині я був уперше і не знаю, чи доведеться ще коли там бути. Сама конференція не була така численна, як можна було сподіватися: Аванесов не приїхав, від Київського відділу діалектології були тільки Жилко і Матвіяс. Львів репрезентувала тільки Ярослава Василівна. Я дуже був радий зустрітися з нею. Чимало було і росіян — з одної Москви було не менше як 8 душ. До мене вони всі підходили познайомитися, бо до всього у нас виявилося чимало спільних знайомих серед старших співробітників Моск[овського] Інституту рус[ского] яз[ыка].

Зробили для нас і екскурсію в Буковинські Карпати — їздили на двох автобусах у неділю 27 червня. Погода, правда, не дуже нам сприяла, для мене це не мало особливого значення, бо в пішому переході по мальовничих місцях я участі не брав, а просидів години чотири на веранді коло крамниці. Але хто пішов пішки, то потім і чистилися і милися і сушилися. Казали, що зробили перехід кілометрів на 10 або й 12-ть. Потім обідали в ресторані у Вижниці — було багато страв і напоїв. Настрій був підвищений і бадьорий, і виявилося це у великому числі слів і тостів. До Чернівець повернулися уже присмерком. 28-го червня ще цілий день слухали доповіді, а 29-го роз'їздилися.

Ми верталися так само в одному купе в тому ж складі. На вокзал ніхто вже не прийшов нас проводити, а дощ як почався ще перед від'їздом з Чернівець, так і не ущухав мало не до самого Києва. У Києві я днів на чотири задержався. Ще в день нашого від'їзду до Чернівець зустрівся я в тролейбусі з дружиною покійного Ларина[26]. Від неї довідався, що в Києві вона пробуде до 2. VII, і що я, вертаючи з Чернівець, зайду поба-

читися і поговорити (вона спиняється, звичайно у М. М. Калинович, удови покійного проф[есора] і акад[еміка] М[ихайла] Я[ковича] Калиновича[27]). 1 липня я обідав у них і тільки встиг повернутися додому (я спиняюся у своєї сестри), як почалася страшенна злива. Побував я ще у Ів[ана] М[акаровича] Гончара[28] (скульптора), заходив раз до Відділу діалектології, але взагалі мало де був і мало кого бачив. Поспішав до Чернігова, бо довго бути відсутнім мені не можна. Ще перед від'їздом до Чернівець я знав, що до Львова звідти не поїду. Взагалі мені цікаво буде ще раз побувати у Львові, особливо маючи в перспективі можливість заглянути на Гуцульщину, але здійснити таку подорож доведеться іншим разом, коли й обставини цьому сприятимуть.

Оце уже днів шість, як у нас стало на годині: цілий день світить сонце, народу на пляжах сила і на одному й на другому березі. Уперше цього року вчора скупався і я. Хто боїться сонця, то місця собі не знаходять. Я сонця не боюся і думаю використати цей час і почати сезон купання.

Вам напишу ще — тільки одержу звістку від Вас. Мене непокоїть, що досі не дістав відповіді. З тим бувайте здоровенькі. Щире привітання усім Вашим — вельмишановній Марії Федорівні, Іванові Васильовичу і Ромчику. Усім бажаю щастя і здоров'я. Щирий привіт і найкращі побажання усьому Вашому милому колективу.

З щирою симпатією і приязню

Ваш Вс Ганцов

Лист складається з двох аркушів (202×288 мм), густо заповнених текстом на лицевих сторонах і на одній третині зворотної сторони другого аркуша. Конверт зберігся.

№ 18

16—17 вересня 1971 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Вибачте, будь ласка, і Ви мені, що я так довго затримався з своїм листом і не відповів Вам зараз же, одержавши Вашого листа. Останній місяць був для мене дуже клопітним, бо я зостався сам з сестрою Олекс[андрою] Мих[айлівною] і на мене припадало дуже багато всякої хатньої і господарської роботи. Просив приїхати сестру Ольгу Мих[айлів]ну, але вона пробула у нас усього тиждень і поїхала додому до Києва, а Олена Вас[илів]на була на селі у своїх рідних. Погода теж була дуже несприятлива протягом останнього місяця — повсякденні дощі і зливи.

Я дуже був радий, коли одержав Вашого останнього листа, бо довга відсутність листів мене просто непокоїла — я думав, чи не застудилися Ви, чи не сталося якого погіршання в стані Вашого здоров'я. Дуже був радий, що цього не сталося, що просто й самі Ви мали дуже багато клопоту.

У цьому листі я надсилаю Вам своє фото у трьох варіантах. Не надписую, бо не знаю, який Вам здається найбільш вдалим. Коли знатиму Вашу думку, тоді надішлю з надписом. Це я заздалегідь готуюся до свого

80-річчя, що має бути в наступному році. Подорож до Львова доведеться відкласти до літа, бо восени та узимку подорожувати важко, а мені, звичайно, хотілося б побувати ще раз у Львові і на Гуцульщині, на батьківщині Ів. Франка, до якого завжди ставився з великим пієтетом.

Бачу, що сьогодні я не зможу написати Вам всього, про що хотілося б написати, бо вже час пізній, але я напишу Вам найближчими днями.

Сердечний привіт Вам і всій Вашій родині — тепер такій мені близькій і рідній — високоповажаній Марії Федорівні, Іванові Васильовичу, милому Ромчикові.

Щиро Ваш Вс Ганцов

P. S. Спитайте, будь ласка, і всіх моїх друзів з Вашого Інституту, кому яку картку надписати. Ярославі Василівні[29] теж пишу.

Підпис

Текст листа нанесено на одному аркуші (202×288 мм) обабіч, причому зі зворотної сторони заповнено більш ніж половину сторінки. Конверт зберігся.

№ 19

22. XI. 1971 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Насамперед хочу привітати Вас з днем Вашого особистого свята і побажати Вам щастя і здоров'я, успіху у всіх Ваших справах і здійснення усіх Ваших найкращих задумів, мрій і надій.

Усіх Ваших рідних і близьких вітаю з дорогою іменинницею і бажаю весело і радісно у доброму здоров'ї відзначити цей день.

Я дуже винен перед Вами, що так довго не відповідав на Вашого милого і завжди радісного для мене листа. Спричинилася до цього і моя подорож до Києва у другій половині жовтня і ще цілий ряд обставин. Подорож моя не була щасливою і продуктивною головним чином через дуже несприятливу погоду. Здається не було й дня, щоб не йшов дощ, хоч і не довгий, але по два — по три рази на день. Це дуже заважало. У Відділі діалектології був, здається, три рази, але далеко не з усіма й побачився. З Фед[отом] Трох[имовичем][30] не зустрівся ні разу, з Матвіясом тільки раз. Один раз застав там і Тетяну Вікторівну, що мала того дня виїздити на Чернігівщину, але вона мене умовила поїхати до Лаври і оглянути відділ коштовностей, де виставлено скифське золото. Сама вона мене туди супроводила, і я їй дуже за це вдячний, бо таких колекцій золота я ще не бачив після того, як студентом оглядав золоті скарби Ермітажа в Петербурзі. А сам я, певно, не так скоро вибрався б в Лаврський музей.

Лідіє Михайлівно, в цьому листі посилаю Вам одну картку, що вже надписав її Вам. Дуже поспішаюся, щоб своєчасно віднести на пошту. Сьогодні увечері буду надписувати ще картки. Пошлю на ті адреси, які я маю, а решту відправлю рекомендованою бандеролею на Ваше ім'я разом з книжками, що хочу послати Ромчикові. Я винен, що своєчасно не при-

вітав його з днем його народження. Через свою подорож та постійний клопіт почав забувати і зробився неакуратним в листуванні. Хай він мені пробачить. Я тепер раз-у-раз не встигаю зробити усього того, що хотілося б зробити, а робиш здебільшого те, що нецікаве, але необхідне. Сподіваюся, що в близькому часі напишу Вам іще і напишу великого листа.

Сердечний привіт усім Вашим рідним від мене і моїх близьких. Вам цілую ручки. Перекажіть моє привітання усьому Вашому колективу, до якого я ставлюся з великою симпатією, як до рідних і близьких мені людей. Радію, що всі Ви ще молоді, енергійні і ще можете багато зробити.

Щиро Ваш Вс Ганцов

Лист написано обабіч на одному аркуші (202×288 мм). Конверт не зберігся.

№ 20

31. XII. 1971 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Сьогодні мені нарешті пощастило здати на пошту рекомендовану бандеролю, що вже давно почав готувати для Вас — річ у тому, що ми усі перехворіли на грип. Усі троє, скільки нас є в квартирі, лежали не підіймаючися з ліжка. Обслужувати нас ніхто й не міг. Забігала внучка Ол[ександри] Мих[айлівни] зовсім увечері, але вона працює в Держбанку на телетайпі, і в неї тепер гаряча пора. Ще й грип цей якийсь особливий: абсолютно не хочеться їсти, і температура увесь час держиться не дуже висока на +38° (так у мене). Після 7-днів t^{ra} спала до 36,3°—36,5°, і я почав потроху виходити, бо більше нікому було клопотатися. От через це я ніяк і не міг відіслати Вам давніше бандеролі (там 2 книжечки для Ромчика і 10 фото з написами + 1 негатив зпід першого фото). Вас проситиму пороздавати ці фото.

З охотою виконую і бажання Валентини Семенівни Черняк[31] мати моє фото. До речі хотів запитати, чи не доводився їй родичем Черняк, якого я колись знав у Києві. Він сам був родом з Галичини і працював спочатку, здається, в Держ[авному] вид[авницт]ві, а потім очолював справу укр[аїнського] кіно, і ми з ним зустрічалися раз за кордоном, де він мав відповідальне командерування. Це було 1928 року, а де саме ми зустрічалися — чи у Празі, чи у Берліні — точно і не пригадую. Звали його, здається, Євгеном (не пригадую, як по батькові). Тоді він мені з захопленням розповідав про досягнення в галузі кіномистецтва за кордоном, але після того я з ним ніколи більше не зустрічався)*.

Буде в мене теж одне прохання до Валентини Семенівни бібліографічного характеру, але сьогодні не маю часу написати докладніше.

Сьогодні уже останній день року, а я мало кому встиг написати і привітати з Новим Роком. Доведеться відписуватися пізніше, бо часу уже нема понаписувати усім, кого б хотілося привітати.

---

* Наявність дужки не виправдана.

Люба і дорога Лідіє Михайлівно, хочу сказати тепер і Вам
З Новим Роком!

Вітаю Вас і всю Вашу милу мені родину — Марію Федорівну, Івана Васильовича і Ромчика. Усім Вам бажаю, щоб Новий рік був для Вас щасливий і багатий на наукові досягнення, щоб усі були здорові і мали радісне світовідчування. Бажаю си[ли], бадьорости і якнайбільше радості в житті.

Мої рідні Олександра Михайлівна і Олена Василівна так само сердечно Вас вітають і бажають щастя і здоров'я у Новому році. З нашого колективу уже не зробиш молодого та дужого. То все позаду. А сейчас на думці, як доживати. А мені ще хочеться якнайбільше встигнути зробити.

З тим бувайте здоровенькі

Цілую ручки жінкам, міцно стискаю руку Івану Васильовичу, цілую Ромчика.

Щиро Ваш Вс Ганцов

Лист складається з двох аркушів (144×202 мм), заповнених текстом на усіх чотирьох сторінках. Конверт зберігся.

№ 21

6. III. 1972 [р.]

[У конверт були вкладені дві кольорові поштівки. Одну — для Лідії Коць-Григорчук, другу — для її матері.

Перша поштівка має напис „З СВЯТОМ 8 БЕРЕЗНЯ!“ (художник А. Кисленко. Фото Б. Мінделя. Розмір 148×80 мм). Її текст:]

6. III. 1972 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Сердечно вітаю Вас з Жіночим святом 8 Березня і бажаю Вам щастя і здоров'я і багато успіху в дальшому житті. Хай цей рік буде для Вас щасливий і принесе Вам багато радості. У нас він почався невесело. Усі були хворі. Сестра і досі ще більше лежить. А мене це дуже зв'язує. Мало встигаю зробити. Але улітку хочу обов'язково побувати у Львові і з усіма Вами побачитися.

З тим бувайте здоровенькі. Сердечне вітання Івану Васильовичу і Ромчикові.

Вам цілую ручки. З щирим привітом Вс Ганцов

[На другій поштівці з написом „Поздоровляю з Восьмим березня!“ (художник Г. Шимальський. Фото К. Шамшина. Розмір 148×105 мм) складає автор побажання Марії Федорівні Коць:]

6. III. 1972 [р.]

**Високоповажана і дорога
Маріє Федорівно!**

Вітаю Вас з святом 8 Березня і від щирого серця зичу Вам здоров'я і щастя ще на довгі-довгі роки. Разом дуже прошу Вас пробачити мені, що на день 13 лютого я не надіслав Вам привітання. Саме перед тим — на початку лютого — я так сильно розбився на льоду, ідучи з гори, що мало не два тижні був зовсім хворий і нікуди не виходив. Добре ще, що не поламав ні руки, ні ноги. Такого мені ще не доводилося в моєму житті переживати. Тепер потроху вже дійшов до більш-менш нормального стану. Але взагалі у нас не весело. Морози і досі держаться, а снігу вже нема. Кажуть дуже багато повимерзало озимини.

З тим бувайте здорові. Цілую ручки. З щирою повагою

Вс Ганцов

Зберігся конверт, адресований Лідії Михайлівні Коцъ-Григорчук.

№ 22

29—30. VIII. 1972 [р.]

**Мила і дорога
Лідіє Михайлівно!**

Дуже винен перед Вами, що так довго не писав Вам, не відповів навіть зараз же, як тільки одержав, на останнього Вашого листа. Я не тільки винен перед Вами, але почуваю свою провину ще й перед кількома членами Вашого колективу, що не встиг своєчасно відповісти і подякувати за листи. Хотів не гаючись написати, але так склалися обставини, що не спромігся. Найбільше винувата в цьому, мабуть, моя старість, яку я дедалі більше відчуваю, хоч і намагаюся не піддаватися їй і не поступатися перед нею. Передо мною ще сила-силенна роботи, а умови для праці дуже несприятливі. Живемо ми в страшенній тісноті. На день припадає багато всякого клопоту, якось мало часу лишається на інтелектуальну роботу. Я більше працюю уночі. І листи пишу теж більше уночі (між 12-ою і 3-тьою годинами). На сон мені залишається 4—5 годин до ранку та 1$^1/_2$—2 год. надвечір. За норму для сну я здавна визначив для себе 6 годин.

Цього року я почуваю себе гірше. Болить поперек, а через те нема колишньої жвавості і твердості в ногах, не можу й нести багато важкого. Це, мабуть, нормально для мого віку — адже у грудні мені буде 80 років. Раніше я, вирушаючи в дорогу, навіть у далеку, ніколи не думав про те, що мені з моїм багажем може бути важко, а тепер з таким багажем у далеку дорогу я вже не поїхав би. Правда, мене уже нікуди не запрошують. Тільки до Києва я їжджу, коли мені треба, не задумуючись, бо це 3—3$^1/_2$ години автобусом без великого клопоту. Цього року я теж був у Києві тричі. Правда, мало кого бачив, бо більшість були в роз'їзді. А дехто хворіє (Варченко) або більше працює дома (Жилко). У останнього я

був (уперше, хоча візита моя тривала години три з половиною). Приймали дуже гостинно і назад проводили до самого тролейбуса обоє[32].

Сейчас думками я усе в спогадах — так їх багато, що думаю — мало хто з живих моїх сучасників міг би назвати стільки людей (до того ж визначних людей), що з ними йому доводилося в житті зустрічатися, а часом бути й близько знайомим. Мабуть, у найближчому часі почну вже систематично записувати, бо відкладати вже неможна — час іде, і дедалі буде важче. Стомлюється рука довго писати, і Ви самі бачите, як я нерівно тепер пишу.

Я дуже був радий одержати Вашого листа, Лідіє Михайлівно, хоч був би ще радніший, якби він був веселіший. Але я сподіваюся, що далі все у Вас буде добре. А у Львові я хочу обов'язково ще хоч раз побувати, поки я здатний подорожувати,— як не цього року, то на той рік. Багато ще хотілося б побачити і багато зробити. Перебираючи свої спогади, бачиш, як багато довелося побачити і пережити і як треба було б про це згадати і записати. Зроблю, що встигну і що зможу зробити.

З тим бувайте здоровенькі. Сердечний привіт усім Вашим від мене і моїх Олекс[андри] Мих[айлівни] і Олени Вас[илівни].

На дальший час вирішую не допускати довгих перерв у листуванні. Писатиму Вам частіше. Буду радий частіше мати звістки й від Вас.

З сердечним привітом і щирою приязню

Ваш Вс Ганцов

Перекажіть моє щире вітання і всьому Вашому товариству по роботі

Вс Г [підпис]

Текст нанесено обабіч на два аркуші (145×204 мм). Конверт зберігся.

№ 23

30 листопада 1972 [р.]

Мила і дорога Лідіє Михайлівно!

Сам не можу отямитися і зрозуміти, як це могло статися, що я своєчасно не привітав Вас з днем Вашого народження. Думав, що зроблю це підчас свого перебування у Києві (приїхав туди увечері 19-го листопада). Усе складалося дуже несприятливо для мене. Дощ, скрізь мокро і бридко, мало-де встиг побувати. У моїх рідних ремонт — через якийсь недогляд технічного персоналу трапилась велика шкода: на горищі (над дев'ятим поверхом) вирвало вентиль з баку з гарячою водою і залило два верхні поверхи окропом, дуже пошкодило штукатурку в двох кімнатах, особливо по кутках. Це трапилось ще в жовтні, а в листопаді коштом дом[ової] управи робили ремонт. І саме під час ремонту я й приїхав до Києва. Я мало міг і використати час перебування у Києві. Мене дуже цікавило питання, чи можу я сподіватися, що хоч про 80-річчя моє буде десь згадано і відзначено в науковій пресі. Адже ж був кілька років тому виданий бібліографічний покажчик „Укр[аїнська] мова", де не раз згадувано моє ім'я. Але довелося констатувати, що ніхто в академічних колах

не припускає можливості, щоб про мене було вміщено статтю чи згадку в органах Інституту Мовознавства, як не було цього зроблено ні в 1962, ні в 1967 роках.

Не довелося мені нікуди і поїхати в цьому 1972 році. Я дуже сподівався, що минулого літа побуваю у Львові, але не було такої нагоди та й домашні обставини складалися дуже несприятливо для мене. А сам я добре розумію, що дальше ще буде важче подорожувати. Отже хочеться мені порозсилати дещо з видань про Чернігів та Чернігівську старовину, які у мене тут назбиралися. Думаю, що в близькому часі мені це пощастить зробити. Свою подорож до Львова сподіватимусь зробити в наступному році, бо, звичайно, яка ж може бути подорож узимку. Цей рік, що наближається до свого кінця, мало чим мене порадував. Може наступний буде кращий, може, дасть мені втіху побувати ще раз в привітному колі моїх львівських друзів, походити по львівських вулицях.

Дорога Лідіє Михайлівно, від щирого серця бажаю Вам щастя, здоров'я, успіху у здійсненні Ваших планів і задумів, щастя і радості в родині. Вітаю з недавнім днем народження і цілую Ваші ручки. Сердечне привітання і найкращі побажання усім Вашим — Мамі Марії Федорівні, Івану Васильовичу, Ромчикові від мене і моїх рідних.

З сердечним привітом

Щиро Ваш

Вс Ганцов

Листа написано на двох аркушах, з яких три сторінки заповнено текстом. Конверт не зберігся.

№ 24

[На кольоровій поштівці („КОЛЬОРИ РОКУ. ЦВЕТА ГОДА." Фото Н. Мінченко і К. Шамшина. Розмір 145×105) написано текст:]

10. I. 1976 [р.]

Мила і дорога
Лідіє Михайлівно!

Учора одержав Ваше привітання і дуже зрадів йому. Я дуже довго був хворий (інфекційна жовтяниця), а тому нікому і не писав. Після лікарні ще півроку сидів на строгій дієті. Тільки у грудні це закінчилося.

Вітаю і я Вас і всю Вашу родину з Новим роком і бажаю, щоб він був щасливий для Вас і всіх Ваших, щоб приніс багато радості і тепла, успіху в житті і ясного неба і сонця. Я завжди з приємністю згадую Львів і хочу сподіватися, що ще матиму нагоду побувати там, отже й побачитися з Вами і Вашою родиною. Ще раз усього найкращого. З щирою повагою і приязню

Вс Ганцов

Зберігся конверт.

№ 25

[На кольоровій поштівці „ІЗ СВЯТОМ!“ (Художник Г. М. Кондратова. Розмір 141×90 мм) написано текст:]

30. IV. 1977 р.

Мила і дорога
Лідіє Михайлівно!

Вітаю Вас і всю Вашу родину з Святом 1-го Травня і від щирого серця бажаю здоров'я, щастя, успіху в житті і праці. Останні півтора роки я був зовсім одірваний від життя, але сподіваюся, що ще трохи поживу і попрацюю. З щирою повагою і симпатією до Вас і Вашої родини

Вс Ганцов

Конверт не зберігся.

ПРИМІТКИ

1. Автор написав цього листа після єдиного свого перебування у Львові у травні 1970 р.

2. Григорчук Іван — чоловік Лідії Коць-Григорчук, інженер.

3. Інститут суспільних наук АН УРСР у Львові (далі — ІСН), нині — Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.

4. Під діал[ектологічним] атласом слід розуміти Атлас української мови, який укладали працівники групи діалектології відділу мовознавства ІСН.

5. Максимів Любов (замужем Мельник) — філолог-україніст, у тому часі була лаборанткою відділу мовознавства ІСН.

6. Романко — Роман Григорчук, син Лідії Коць-Григорчук.

7. Закревська Ярослава — доктор філологічних наук, професор. Лінґвостиліст, лінґвогеограф, дериватолог. У тому часі очолювала групу діалектології у відділі мовознавства ІСН.

8. Див. примітку 5.

9. Йдеться про Наукове товариство ім. Шевченка у Львові.

10. Дем'янчук Василь (1897—?) — український мовознавець (історик мови, діалектолог, автор праць з української граматики). Родом із Галичини. Науковий співробітник Всеукраїнської академії наук.

11. Автор мав на увазі Лінґвістичний атлас, тобто Атлас української мови, другий том якого укладався у Львові в ІСН.

12. Онишкевич Мирон — діалектолог, науковий працівник відділу мовознавства ІСН, автор низки карт в АУМ та окремих мовознавчих статей. Складав Атлас надсянського говору після переселення українців у зв'язку з акцією „Вісла“.

13. Захарків Олександра (замужем Гавришко) — тоді науковий працівник групи діалектології відділу мовознавства ІСН, кандидат філологічних наук, доцент. Діалектолог-дериватолог і дослідниця сучасної української літературної мови.

14. Єдлінська Уляна — кандидат філологічних наук. Лексикограф та історик мови. Тоді — старший науковий працівник відділу мовознавства ІСН.

15. Див. примітку 13.

16. Див. примітку 5.

17. Аванесов Рубен — член-кореспондент АН СРСР, очолив московську школу лінґвогеографії, організував працю над „Атласом русских народных говоров к востоку от Москвы“, „Общеславянским лингвистическим атласом“, редагував (головний редактор) „Дыялекталагічны атлас беларускай мовы“.

18. Очевидно, від Олександри Михайлівни Сухонди, сестри, якою опікувався Всеволод Ганцов.

19. Олена Василівна Андрієвська — небога Всеволода Ганцова.

20. ЛАУ, тобто Лінґвістичний атлас України. Так назвав В. Ганцов Атлас української мови (АУМ).

21. Новицький Михайло — визначний літературознавець, зокрема дослідник творчості та біографії Т. Шевченка.

22. Назарова Тетяна — кандидат філологічних наук. Автор Лінґвістичного атласу Нижньої Прип'яти та низки карт в АУМ, а також цінних теоретичних праць з лінґвогеографії.

23. Матвіяс Іван — доктор філологічних наук. Граматист і лінґвогеограф.

24. Варченко Іван — кандидат філологічних наук. Автор праць власне діалектологічного і лінґвогеографічного характеру.

25. Залеський Антін — кандидат філологічних наук. Діалектолог-фонолог і лінґвогеограф.

26. Ларин Борис — мовознавець, член-кореспондент АН УРСР (від 1945 р.), академік АН Литовської РСР, професор Ленінградського університету. Автор наукових праць з української, російської, балтійських мов, санскриту. Склав „Програму для збирання матеріалів до Діалектологічного атласу української мови" (К., 1948; 1949).

27. Калинович Михайло — мовознавець, академік АН УРСР. Автор праць з українського і загального мовознавства та з літературознавства. Зокрема, працював над українською лексикографією та індіаністикою. Один із авторів і відповідальний редактор Російсько-українського словника (1948).

28. Гончар Іван — український скульптор, заслужений діяч мистецтв УРСР, організатор у Києві Музею народного мистецтва та побуту України. Серед праць Івана Гончара — горельєф „Переяславська Рада", портрет Лесі Українки в мармурі, „Молодий Шевченко" та ін.

29. Див. примітку 7.

30. Йдеться про Ф. Жилка. Див. с. 664.

31. Черняк Валентина — український мовознавець-діалектолог. Людина з глибокими філологічними знаннями, тонкий знавець сучасної української літературної мови.

32. Федот Жилко та його дружина Докія Жилко — письменниця („Пів-сонця" та ін.).

Любов Струганець. Динаміка лексичних норм української літературної мови XX століття.— Тернопіль: Астон, 2002.— 352 с.

Кожна мова — складне системно-структурне утворення, що перебуває у площині координат часу і простору. Водночас мова — це і живий організм, існування якого забезпечується діалектичною єдністю статики і динаміки у процесі функціонування. Зміни, що відбуваються у житті народу, в житті суспільства, найбільш виразно відбиваються у словниковому складі.

Рецензоване дослідження молодого, але вже добре відомого в галузі культури мови та лексикології мовознавця Любові Струганець присвячене аналізу динаміки лексичних норм української літературної мови у XX ст.— часу в історії України значних соціальних трансформацій та катаклізмів, періоду, коли витворювалася загальнонаціональна мовна єдність. Лексичні одиниці в такому великому часовому діапазоні ще не обсервувалися, тому монографія викликає, звичайно, підвищену цікавість.

Дослідження, виконане на ґрунтовній теоретичній базі, свідчить про те, що Л. Струганець обізнана із фундаментальною і найновішою науковою літературою. Це дало їй можливість у першому розділі „Теоретичні засади дослідження лексичних норм літературної мови" застосувати комплексний підхід до норми, що розглядається як категоріальне поняття культури мови, у лексико-семантичній системі, у словниках, у чинниках мовної еволюції, в історичному контексті.

У роботі цікаво репрезентовано процеси нормування з урахуванням періодизації літературної мови XX ст. Авторка аналізує погляди В. Сімовича, І. Огієнка, М. Гладкого, А. Ніковського, О. Курило, В. Ганцова, М. Сулими, Б. Ткаченка на нормалізаційні процеси літературної мови. На жаль, у науковій традиції СРСР (УРСР) не активізувалися положення, які висували ці вчені, хоча вони важливі й сьогодні. Пор. думки М. Сулими про критерії літературної норми, висловлені у статті „Проблема літературної норми в українській мові" (1928): „Здається, що за найголовніші загальні критерії в справах літературної норми треба мати оце: якнайширшу вживаність і природність котрогось факту в народній мові, зручність котрогось факту з погляду мовного поступу (нюансація думки, економія енергії, а не „паперу" й т. інш.), поширеність і потрібність котрогось „кованого" факту (коли він узгоджений із системою народньої мови) в мові письменницькій, науковій тощо" (С. 30).

Поділяємо думку Л. Струганець, що основні періоди в історії української мови XX ст., виділені науковцями, логічно співвідносяться з етапами історії українського народу. Питання мови для України завжди було і досі залишається пи-

танням політичним, оскільки від офіційного статусу мови у державі залежить її стан: вияв усіх форм існування, якість функціонування стилів і форм реалізації.

Оскільки дослідження охоплює великий часовий проміжок, то Л. Струганець взяла до опрацювання віхові в історії української літературної мови XX ст. словники (тлумачні, перекладні, орфографічні): „Словарь української мови" (далі — СГ), який упорядкував Б. Грінченко, „Російсько-український словник" у 3 т. (К., 1924—1933); „Російсько-український словник" далі — РУС-37 (К., 1937); „Російсько-український словник" (К., 1948); „Українсько-російський словник" за ред. І. Кириченка в 6 т. (К., 1953—1963); „Російсько-український словник" у 3 т. (К., 1968); „Словник української мови" в 11 т. (далі — СУМ) (К., 1970—1980); „Словник іншомовних слів" за ред. О. Мельничука (К., 1985) та ін. Із числа словників 1990-х рр. вибрано праці, які з-поміж інших максимально представляють словниковий склад української літературної мови кінця XX ст.: „Орфографічний словник української мови", укл. С. Головащук, М. Пещак, В. Русанівський, О. Тараненко (далі — ОС-94) (К., 1994), 1999 року видання — ОС-99; „Словник іншомовних слів" за ред. Л. Пустовіт (К., 2000); „Словник іншомовних слів", укл. С. Морозов та Л. Шкарапута (К., 2000) та ін.

До аналізу залучено також допоміжні лексикографічні джерела: словники говорів української мови, словники мови письменників, а також словники іншого типу. Точкою відліку для дослідження динаміки кодифікованих лексичних норм став Словник Б. Грінченка, оскільки узагальнює сформовану на початок XX ст. мовну картину світу українців і, зокрема, стан лексичних норм української мови. Кожний словник Л. Струганець умовно розглядає як хронологічний (чи синхронний) зріз стану лексико-семантичної системи у певний проміжок часу. На основі кількох лексикографічних зрізів відтворює динаміку мовних змін, історію окремих лінґвальних явищ, еволюцію мовного поступу (чи, навпаки, реґресу). Дослідниця розробила чіткий механізм відображення динаміки кодифікованих лексичних норм.

Узагальнити лексикографічну інформацію за століття допомогла Л. Струганець нею розроблена і вперше в Україні застосована персональна автоматизована інформаційна система „Lingua" та вироблена на основі лінґвоінформаційного підходу відповідна методологія дослідження динаміки лексичних норм у діахронії та синхронії. Це дало змогу порівняти реєстри обсервованих словників; зібрати інформацію про хронологічні параметри лексем: час входження нових номенів у реєстри словників, останню фіксацію їх у лексикографічних кодексах; систематизувати відомості про певне слово (характеристики стосуються змістової, формальної та функціональної сторін лексичної одиниці); укласти лексикографічну історію конкретних слів; зробити вибірки номенів за певними диференційними рисами; визначити продуктивність словотворчих формантів; сформулювати моделі рефлектації слів у лексикографічних працях, моделі змін семантичної структури слів, моделі змін стилістичного маркування лексичних одиниць.

Наприклад, з допомогою створеної інформаційної системи „Lingua" можна встановити кількість лексем із певним словотворчим формантом у реєстрі потрібного словника. Так, в ОСі-99 на літеру Т зафіксовано 49 слів із суфіксом *-ець* (*табунець, творець, театрознавець* та ін.), 149 слів із суфіксом *-ість* (*таємничість, тактовність, талановитість, твердість, терпимість* та ін.). Такі показники сприяють визначенню продуктивности словотворчих формантів, тих чи тих способів словотворення.

Дослідниця констатує, що в ОСі-94 реєстр на літеру Е налічує 1683 лексеми. Тільки 13 із них увійшли ще зі СГ, а 770 слів кодифіковані уже після виходу

СУМу, тобто це лексика 70—90-х рр. XX ст. Кількісні дані репрезентують швидкість мовного поступу, засвідчують роль лінґвістів в упорядкуванні мовного життя суспільства (С. 102).

Втім, є потреба у певних уточненнях. Програмний продукт належним чином не анотовано, не згадано часові параметри роботи програми, невдало обрано саму назву.

У другому розділі „Динамічні процеси у лексико-семантичній системі сучасної української літературної мови“ проаналізовано чинники, тенденції та напрями розвитку словникового складу літературної мови; досліджено специфіку процесів неологізації та архаїзації; простудійовано особливості взаємодії літературної мови і діалектів на лексико-семантичному рівні; висвітлено зміни синтагматичних і парадигматичних зв'язків між лексичними одиницями.

Л. Струганець характеризує неологізми за різними ознаками: розрізняє одиниці двох статусів — лексичні та семантичні; розглядає інновації в аспекті репрезентації різних сфер життєдіяльности людини; за способом утворення. Відрадно, що дослідниця порушує проблему паритетного співвідношення норм рідної мови та іншомовних запозичень. Проблема співвідношення свого і чужого, національного, інтернаціонального та ареального у літературній мові залишається завжди актуальною. Власне кажучи, вона розкриває сутність нормалізаційної діяльности і мовної політики.

На нашу думку, висвітленню процесу неологізації у монографії приділено значно менше уваги, ніж особливостям архаїзації. Відчувається дисбаланс досліджуваного матеріалу. Можливо, Л. Струганець менше аналізує питання входження й унормування лексичних інновацій через те, що в українській лінґвістиці останнього десятиліття активно студіюється цей процес (праці О. Стишова, Л. Мацько, О. Сербенської, Т. Коць, Д. Мазурик).

Дуже цікаво у монографії подано процес архаїзації. Ретроспективний аналіз підтверджує гіпотезу, що лексикографічні праці завжди відтворюють тезаурус певної епохи. Авторка уперше провела комплексний аналіз елімінантів — слів, вилучених із реєстрів словників різних періодів. Архаїзовані номени чітко класифіковано за тематичними множинами, поділено за частиномовною належністю.

Наприклад, виділяється велика група архаїзованих назв осіб, розподілена на множини за диференційними ознаками:

— за видом діяльности, родом занять: *гарник, дергар, джуфо, дзвінник, димкар, доброграй, єлочєр, животинник, каліфактор, ляшильник, масляр, мотузарь, тяжкороб, флісник, чапак, дневникар, мальовник;*

— назви осіб за майновим станом: *добродбай, жилляр, латунник, тісняк, торбей, худак, цундрій;*

— назви осіб за конфесійною належністю, церковними посадами: *мадзур, штундарь;*

— назви осіб, пов'язані з військовою службою: *гармиза, гвардійонець, гранатирь;*

— назви осіб за етнічною ознакою: *таліян, япон, ізраїліт;*

— назви осіб за місцем проживання: *бездомок, тогобочанин, тутарь, узгряничанин;*

— назви осіб за місцем у сім'ї, роді: *братанич, братителі, мачухівна, мачушенко, щадок, первоpіденъ, сестринець, сестрич, сестрінок;*

— назви осіб за зовнішністю: *банькач, бреус, дебелень, дзюба, довгаль, єрепуд, жмурко, лапуза, левенець, лобко, магляза, мазлюка, тригубач, уродай, уродниця;*

— назви осіб за вдачею і характером, способом поведінки: *безецник, гарука, добротворець, довгочхун, доводник, лега, ледака, масалиґа, моторун, ницак, нишкавка, очмана, роздайко, скубрій, тесака, троюда, тягака, увера, фаріон, фарфолиз, фатів, фінда, фіцька, флигош, фрейда, футькало, хананок, шалиґан, жульман, мникало, розгамуза;*

— назви осіб за інтелектуальними здібностями: *бортуля, довбняк;*

— назви осіб за мовленнєвими особливостями: *дадакач, дзєкало, дробитько, лепетень, лепетиця, марномовець, мимрій, недомова, флявора, харамаркач, цвентюх;*

— назви осіб за особливостями споживання їжі: *жвакун, жентичник, жеретій, жимоїдник, хавдій, халасун* та ін.

Л. Струганець зазначає, що збагачення словникового фонду відбувається і шляхом припливу номенів, які раніше перебували на периферії літературної мови. Йдеться передусім про окрему категорію лексики — діалектизми. На перший погляд, діалектизми перебувають у так званій офшорній зоні (що не підлягає нормуванню) мовного простору, проте вони давно стали об'єктом кодифікаційних прескрипцій і знайшли відображення у загальномовних словниках української літературної мови. Ступінь взаємодії літературної мови й окремих діалектів позначається на статусі лексичних одиниць, визначає місце їх у лексико-семантичній системі загальнонародної мови.

Для параметризації цього процесу слугує типологія діалектизмів за мірою освоєння їх у літературній мові, сформульована на лексикографічному матеріалі. У її межах діалектизми з нульовим потенціалом — це діалектні слова, не представлені у кодифікаційних реєстрах, із середнім потенціалом — діалектні слова, що супроводжуються у лексикографічних працях обмежувальними позначками, з найвищим потенціалом — діалектні одиниці, асимільовані літературною мовою, які зафіксовані у словниках, де не подається стилістичне маркування (*колиба, плай, крисаня, кріс, денцівка, тронка* та ін.).

Дослідниця встановила, що динамічні риси (модифікації якісного типу) найбільшою мірою виявляються у зміні семантичної структури діалектних слів при переході їх у лексику літературної мови; у змістовому наповненні літературного слова внаслідок інтродукції лексико-семантичного варіанта діалектного походження; у лексико-семантичній системі літературної мови з новим реґіональним елементом.

Хочемо підкреслити, що запропонований механізм відображення взаємодії літературної мови й діалектів на лексико-семантичному рівні може стати основою для подальших наукових студій у цьому напрямку.

Третій розділ „Типологія змін семантичної структури слова" присвячений дослідженню модифікації семантичної структури слів на основі експліцитної репрезентації значень у лексикографічних кодексах. Л. Струганець запропонувала методологію дослідження змін семантичної структури слова в діахронії вводить схематичний спосіб аналізу (дуже зручний для читача) трансформацій семантичного обсягу лексичних одиниць, що дає можливість унаочнити усі типи змін.

Зіставлення тлумачення слів у лексикографічних працях різних часових зрізів дало підставу авторці для виокремлення п'яти основних типів семантичної трансформації слова, таких, як семантичні зміни у словах з однаковою кількістю значень; розширення семантичної структури слова; звуження семантичної структури слова; процеси утворення і зникнення омонімії; комплексні якісні модифікації значення слова.

У випадках, коли лексична одиниця не змінює загальної кількости значень або ж залишається моносемічною, у семантичній структурі слова чи окремого лексико-семантичного варіанта Л. Струганець простежила кілька видів змін: поглиблення тлумачення; узагальнення значення; модифікацію значення; зміну позиції трактування значення у словниковій статті, висунення інших значень на роль основного. Наприклад, модифікації значення зазнало слово *груденъ*. Ця лексична одиниця з архісемою „назва місяця" зберегла родове значення, змінивши видове. У СГ слово маніфестоване зі значенням „ноябрь" (СГ, І, 332). У словниковій дефініції зауважується, що воно „употребляется въ этомъ значенiи издавна". Уживання лексеми підтверджується цитатою з „Повісті минулих літ". З аналогічним семантичним наповненням слово зафіксоване і в інших лексикографічних працях, таких, як „Словарь росийсько-український" М. Уманця та А. Спілки, „Русско-малороссийский словарь" Е. Тимченка; у календарях „Рідного краю" на 1907 рік, „Просвіти" на 1908 рік. Лише наприкінці словникової статті СГ вказано, що у галицьких календарях *груденъ* — це „декабрь". У XX ст. утвердилося узвичаєне для наших сучасників значення. РУС-37 перекладає з російської мови *декабрь* як *груденъ*, а СУМ подає таку семантизацію слова *груденъ*: „Назва дванадцятого місяця календарного року" (СУМ, II, 179).

У четвертому розділі „Стилістична транспозиція лексичних одиниць" детально розглянуто типові зміни стилістичних характеристик номенів. Л. Струганець дослідила, що модифікації стилістичного статусу слів у кодифікаційних працях української мови відбулись за такими напрямами: 1) нейтралізація стилістичного забарвлення слова чи лексико-семантичного варіанта, 2) розвиток стилістичного забарвлення слова чи лексико-семантичного варіанта і 3) перерозподіл між різними групами стилістично забарвленої лексики. Діапазон стилістичних змін, як уважає авторка, дуже широкий: активно відбуваються процеси термінологізації та детермінологізації лексики, зміни соціальних конотацій, переорієнтації номінацій, актуалізації та пасивізації лексико-семантичних засобів. Глибокий аналіз динамічних процесів дає підстави Л. Струганець для судження (мабуть, апріорного та апостеріорного водночас), що „кожна кодифікаційна праця відбиває суб'єктивні погляди авторів, а проблема критеріїв нормативності, що об'єднує вивчення різних специфікацій лексичної одиниці (у тому числі й стилістичних характеристик), залишається однією з найскладніших у галузі лексикології, культури мови та лексикографії" (С. 245).

У п'ятому розділі „Стабільність і мобільність окремих ділянок лексико-семантичної системи" в ракурсі динамічних лексико-семантичних процесів на матеріалі словників проаналізовано тематичні групи побутової і богословської лексики; досліджено статус лексики Т. Шевченка в українській літературній мові кінця XX ст.

Цей розділ дещо строкатий щодо добору досліджуваних лексичних масивів. Проте концепція кожного параграфа детермінована багатьма чинниками: а) авторка враховує широку амплітуду коливань показника мобільности для множин лексико-семантичної системи (параграф 5.1); б) подає механізм дослідження динаміки лексичних норм із залученням словників мови письменників (параграф 5. 3); в) демонструє поетапність входження номенів певної тематичної групи у словники різних часових зрізів (параграфи 5. 1, 5. 2); г) аналізує вплив екстралінґвальних чинників на мову (параграфи 5. 1, 5. 2), ґ) репрезентує наслідки впливу історичної доби на якість і повноту маніфестації богословської лексики у кодифікаційних працях (параграф 5. 2); д) розглядає роль мовотворчости письменників, критерію мови авторитетних письменників у лексикографії (параграф 5. 3).

Про добротність дослідження Л. Струганець свідчить і те, що з нього було що висновковувати. Висновки органічні, арґументовані, переконливі.

Загалом констатуємо, що рецензована монографія розвиває засадничі положення теорії культури мови, лексикології, доповнює та систематизує термінологічний апарат цих галузей знань, а розроблена методика студіювання динаміки лексичних норм у діахронії та синхронії на основі лінґвоінформаційного підходу дає можливість моделювати динамічні процеси у різних літературних мовах.

Хочемо висловити побажання Любові Струганець: не спинятись на досягнутому, розпочати роботу над принципово новим лексикографічним продуктом — базою даних з лексикографічною історією слів, перспективу створення якої авторка чітко окреслила. Запропонована методика досліджень відкриває нову сторінку у мовознавстві, дає можливість українській лексикографії та суміжним наукам надолужити прогаяне за багато років утисків української мови — прямих і побічних.

Марія КРУПА

Євген Нахлік. Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка.— Львів, 2003.— 568 с.— (Серія „Літературознавчі студії“, вип. 8)

Нове звернення до спадщини Тараса Шевченка, котрий сприймається національною культурною спільнотою як духовна підвалина власної самототожности, самодостатности та один із базових чинників її самостійного історичного і майбутнього існування[1],— справа сьогодні вельми ризикована, небезпечна, пов'язана з чималими труднощами і така, що має доволі реальний шанс закінчитися жорстоким фіаско. Ризикована тому, що постать Т. Шевченка за останнє десятиліття виявилася настільки зааналізованою і метушливо розтиражованою, що починає вихолощуватися і кам'яніти, а амплітуда форм масового ставлення до неї може звестися лише до трьох випадків: або до риторизування (пафосно-обожнювального, заклинаючого, панегіричного, ритуального, включаючи політико-прагматичне), або до пародіювання (як свідомого, так і через некомпетентність), або до постаменталізації (під гаслом вічної пам'яті на зразок того, що свого часу зробили, скажімо, з постаттю Володимира Маяковського). І якщо й далі буде панувати інтенсивна експлуатація цих форм, то неминучим виявиться лише один невтішний наслідок — байдужість до ренесансного і фундаментального для української культури явища і виведення його через нездатність до живого діалогічного співіснування з ним із зони власного актуального духовно-історичного буття.

Так само й у сфері літературознавства, зокрема історико-літературної його галузі, нове звернення до творчої спадщини Т. Шевченка теж ризиковане. І річ не

[1] Ще М. Чернишевський відзначав, що якщо нація має такого поета, як А. Міцкевич чи Т. Шевченко, то її національна література вже „не потребує ні з чийого боку ласки“, бо не визнавати такої літератури „означало б виявити власну дикість“ (див.: Чернышевский Н. Г. Новые периодические издания. „Основа“ // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т.— Москва, 1950.— Т. VII.— С. 935—936).

Про добротність дослідження Л. Струганець свідчить і те, що з нього було що висновковувати. Висновки органічні, арґументовані, переконливі.

Загалом констатуємо, що рецензована монографія розвиває засадничі положення теорії культури мови, лексикології, доповнює та систематизує термінологічний апарат цих галузей знань, а розроблена методика студіювання динаміки лексичних норм у діахронії та синхронії на основі лінґвоінформаційного підходу дає можливість моделювати динамічні процеси у різних літературних мовах.

Хочемо висловити побажання Любові Струганець: не спинятись на досягнутому, розпочати роботу над принципово новим лексикографічним продуктом — базою даних з лексикографічною історією слів, перспективу створення якої авторка чітко окреслила. Запропонована методика досліджень відкриває нову сторінку у мовознавстві, дає можливість українській лексикографії та суміжним наукам надолужити прогаяне за багато років утисків української мови — прямих і побічних.

Марія КРУПА

Євген Нахлік. Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка.— Львів, 2003.— 568 с.— (Серія „Літературознавчі студії“, вип. 8)

Нове звернення до спадщини Тараса Шевченка, котрий сприймається національною культурною спільнотою як духовна підвалина власної самототожности, самодостатности та один із базових чинників її самостійного історичного і майбутнього існування[1],— справа сьогодні вельми ризикована, небезпечна, пов'язана з чималими труднощами і така, що має доволі реальний шанс закінчитися жорстоким фіаско. Ризикована тому, що постать Т. Шевченка за останнє десятиліття виявилася настільки зaанґажованою і метушливо розтиражованою, що починає вихолощуватися і кам'яніти, а амплітуда форм масового ставлення до неї може звестися лише до трьох випадків: або до риторизування (пафосно-обожнювального, заклинаючого, панегіричного, ритуального, включаючи політико-прагматичне), або до пародіювання (як свідомого, так і через некомпетентність), або до постаменталізації (під гаслом вічної пам'яти на зразок того, що свого часу зробили, скажімо, з постаттю Володимира Маяковського). І якщо й далі буде панувати інтенсивна експлуатація цих форм, то неминучим виявиться лише один невтішний наслідок — байдужість до ренесансного і фундаментального для української культури явища і виведення його через нездатність до живого діалогічного співіснування з ним із зони власного актуального духовно-історичного буття.

Так само й у сфері літературознавства, зокрема історико-літературної його галузі, нове звернення до творчої спадщини Т. Шевченка теж ризиковане. І річ не

[1] Ще М. Чернишевський відзначав, що якщо нація має такого поета, як А. Міцкевич чи Т. Шевченко, то її національна література вже „не потребує ні з чийого боку ласки“, бо не визнавати такої літератури „означало б виявити власну дикість“ (див.: Чернышевский Н. Г. Новые периодические издания. „Основа“ // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т.— Москва, 1950.— Т. VII.— С. 935—936).

в тому, що шевченкознавство має чималий досвід і налічує величезну кількість наукових студій різних жанрів, виникнення яких не обмежується географічними кордонами України[2], і навіть не в тому, що тут уже є свої стереотипи, методологічна, науково-методична, теоретико-концептуальна інерція, якої не так легко позбутися. Річ у тій загальній ситуації, яку переживає сучасне українське літературознавство, з властивою їй „некомфортністю" — ситуації власного методологічного самовизначення, статусної саморефлексії, яка не може не впливати на дослідження як загальних, так і спеціальних літературознавчих проблем. Іншими словами, перш ніж братися до своєї спеціальної наукової теми, дослідник, якщо він по-справжньому дбає про свій професійний статус, змушений визначатися стосовно численних питань, які, здавалося б, безпосереднього стосунку до його теми не мають та й навіть у текст його майбутнього дослідження можуть не потрапити, але без орієнтації в яких йому просто не вдасться компетентно виконати свою професійну роботу.

У зв'язку з цим відразу хочемо зауважити, що рецензована книжка Є. Нахліка є зразком цілком виправданого ризику, коли автор добре впорався з тими завданнями, виконання яких хотів осягти у своєму дослідженні. Українське шевченкознавство і загалом літературознавство поповнилися солідною, не боїмося сказати, фундаментальною студією, написаною в найкращих традиціях науки про літературу, позбавленою кон'юнктури,— студією, яка не догматизує (а отже, і не деактуалізує) свою тему, а виводить її на нові гносеологічні горизонти. Монографія Є. Нахліка за сконцентрованою в ній проблематикою настільки різноаспектна[3], що розмова про неї не може вичерпуватися типовою рецензією, у якій в одній частині вказуються окремі позитиви, в іншій — окремі неґативи з обов'язковим за своєю усталеністю висновком про те, що другі ні в якому разі не заперечують цінности рецензованого видання. Відразу підкреслимо: фундаментальна студія Є. Нахліка аналітично синтезувала і прорефлектувала такий багатий історико-літературний і теоретико-концептуальний матеріал[4], що вона сама вимагає до себе уважного диференційованого ставлення представників різних літературознавчих „цехів" — шевченкознавців, полоністів, русистів, компаративістів, теоретиків літератури та методологів літературознавства. Тому звернемося у цій рецензії лише до тих аспектів новітнього синтетичного компаративного дослідження Т. Шевченка, які дають змогу нам належним чином мотивувати особисте враження від згаданого видання.

Перше, що зумовлює успішність рецензованого дослідження,— це чітке усвідомлення автором зв'язку між характером дослідницької мети, системи завдань і засобами їх досягнення та вирішення. „**Особливим завданням** пропонованої моно-

---

[2] Див., наприклад, рецензію Т. Носенко на монографію Магдалени Ласло-Луцюк „Творчість Шевченка на тлі його доби", що побачила світ 2002 р. в бухарестському видавництві „Мустанг" (Слово і час (Київ).— 2004.— № 1.— С. 71—78).

[3] Щоб переконатися в цьому, досить перелічити лише назви розділів цієї книжки, які відразу показують проблемно-тематичну площину порівняльного аналізу Т. Шевченка, А. Міцкевича та О. Пушкіна: І. Революціонізм і/чи консерватизм? Імперія і/чи свобода? II. Питання перцепції та рецепції. Інтертекстуальні зв'язки (відношення до окремого тексту). III. Історія і міфотворчість. IV. Характер підходів та оцінок (Прямолінійність, неоднозначність, амбівалентність). V. „Скандал зла" (Проблема теодицеї). VI. Між тілом і духом, природою і благодаттю (Віталізм, спіритуалізм, танатологія). VII. „Філософія траґізму". Російська „*Судьба*", польський „*Los*", українська „*Доля*", або Фаталізм, волюнтаризм, абсурдний бунт (виклик). VIII. Екзистенційні ліричні роздуми. Підсумкові спостереження. Романтики з погляду модернізму й постмодернізму.

[4] Див. хоч би сторінки 12—13 рецензованої книжки, на яких подається перелік авторів, з чиїми працями в рецензованій книжці ведеться науковий діалог.

графії,— пише Є. Нахлік,— є показати Шевченка, зазвичай „забронзованого“, як творчу особистість з людським обличчям. Яка реальна доля реальної авторської особистости криється за міфотворчістю і міфологізацією Шевченка і Пушкіна, „трьох пророків“ <Міцкевича, Словацького, Красінського>? ось наскрізна проблема, яку намагаюсь з'ясувати“ (С. 10)[5].

Таке дослідницьке цілепокладання і проблемна спрямованість цілком відповідають характерові матеріалу і специфіці об'єкта дослідження — свідомій настанові романтиків на специфічну єдність ліричного героя, в основі якої, за словами Л. Гінзбург, лежить „переконання у тому, що мистецтво і життя [...] прагнуть до ототожнення, і тотожність ця може розповсюджуватися на все [...] Реальне життя, біографія людини починають розглядатись як побудова, як художня форма“[6]. Саме завдяки цьому видається цілком виправданим і конечним критичне, вибіркове використання свідомо обраних окремих вихідних засад, прийомів, термінів, евристичних результатів різних методологічних підходів,— як власне літературознавчих (та ж компаративістика з її орієнтацією на висвітлення контактно-генетичних зв'язків, типологічних збіжностей тощо), так і тих, що виходять за межі науки про літературу чи прийшли в неї з інших наукових чи філософських галузей (фрейдівський психоаналіз, юнґівські архетипи, теорії тексту й інтертекстуальности, деконструкції й ін.). При цьому принципово важливо, що Є. Нахлік не намагається, так би мовити, „усім догодити“, усіх визнати, що не сумісне з принциповою науковою позицією, а робить свідомий методолого-теоретичний вибір і обстоює його продуктивність — вибір у напрямку реабілітації традиційної для академічного літературознавства категорії авторської творчої індивідуальности, взятої у тісних динамічних зв'язках з художнім текстом, коли „текст пояснюється через автора, автор — через створений ним текст“ (С. 9—10). Загалом можна стверджувати, що здійснений історико-літературний аналіз творчої спадщини трьох видатних слов'янських романтиків, основоположників відповідних слов'янських літератур супроводжується тією аналітико-синтезуючою теоретико-літературною роботою, яка надає практичному літературознавчому аналізові конкретного матеріалу належну теоретичну ґрунтовність.

Разом з тим ми ні в якому разі не хочемо сказати, що обраний спосіб роботи з конкретним історико-літературним матеріалом єдино правильний — цілком можливі інші підходи, інші варіанти методологічного синтезу, які, свідомо і послідовно проведені, цілком здатні відкрити інші гносеологічні і проблемні горизонти. Але варто визнати, що обраний автором рецензованої роботи варіант дав йому змогу максимально конкретно і повно врахувати наявний у полі досліджуваних ним проблем евристичний і концептуальний досвід українських і зарубіжних учених і завдяки цьому створити справжнє, добротне узагальнювальне дослідження, що базується на законі наукової спадкоємности і наступности.

Зрозуміло, що з тими чи іншими висновками цього дослідження можна і треба буде не погоджуватися[7]. Але для того, щоб з ними полемізувати, тим паче

---

[5] У цьому сенсі формулювання на сторінці 11 **„головної мети“** його роботи як „з'ясувати і висвітлити Шевченкові рефлексії над соціальним, національним та універсальним становищем людини й індивідуальний екзистенційний досвід поета на окресленому письменницькому тлі“ може сприйматись як більш тематична конкретизація того **„особливого завдання“** рецензованої роботи, яке міститься на попередній сторінці і є її основним методологічним цілепокладанням. У всіх цитатах зберігаємо авторський правопис і авторські виділення тексту.

[6] Див.: Гинзбург Л. Я. О лирике. Изд. 2-е, доп.— Ленинград, 1974.— С. 159—160.

[7] Наприклад, ми не переконані у доцільності (передусім теоретичній) використання у такому солідному дослідженні відверто інерційних формулювань на зразок тлумачення істо-

їх спростовувати, доведеться додержувати висоти тієї планки, яку задано у рецензованій книжці. Тут уже не обійтися простими запереченнями, констатаціями, побіжними зверхніми зауваженнями чи іронічними натяками на зразок „окремих стилістичних огріхів“[8] тощо.

Друге, що треба відзначити,— це вдало вибране тло для розгляду Шевченкової особистости і творчости, яке становлять передусім чільні представники польської (А. Міцкевич) та російської (О. Пушкін) національних літератур. Це дало змогу вести розмову про Т. Шевченка як основоположника нової української літератури, так би мовити, на щонайвищих щаблях, на перетині дії закономірностей розвитку як представлених цими поетами національних літератур, так і світового літературного процесу. І тут хочемо підкреслити особливу повагу Є. Нахліка до об'єктного матеріалу його студії, завдяки чому він уникає упереджености, зневаги до чужого, так часто властивих багатьом сучасним нараціям (особливо експресивно-публіцистичного ґатунку). Будучи вірним найкращим науковим академічним традиціям, автор рецензованого дослідження не судить обраних поетів, не стверджує одного за рахунок іншого, а прагне передовсім зрозуміти їх як своєрідні художні, суспільно-історичні, історико-культурні та індивідуально-психологічні феномени, намагається якомога повніше відтворити ті інформаційні (історико-культурний, історико-літературний, суспільно-історичний, літературознавчий тощо) контексти, без знання яких неможлива компетентна і по-справжньому сучасна розмова про них.

Те саме стосується і культури наукової полеміки, якою наскрізь проникнута монографія Є. Нахліка. По-перше, автор дуже коректно ставиться до своїх опонентів і перед тим, як заперечувати ту чи іншу позицію, максимально повно реконструює її — аж до буквального текстуального відтворення. По-друге, відрад-

---

ризму психологічної лірики Т. Шевченка як „*правдивого*, конкретно-історичного *відображення* життєвої та психологічної історії автора як творчої особистости середини XIX ст.“ (С. 165; курсив наш.— *І. К.*). Потребує чіткіших пояснень заперечення чи іронічне ставлення автора рецензованої монографії до категорії „художня правда“, зокрема у її безпосередній прив'язці до поняття „історичної правди“ (С. 146). Нам видається також, що в аналітиці Є. Нахліка спостерігається не досить послідовно проведене розрізнення біографічного автора (поета як людини у повсякденному житті, тобто не в художній системі) і автора як образу, що постає у самому творі і перебуває лише в його художній системі,— розрізнення, на якому цілком слушно, з нашої точки зору, наполягав Михайло Бахтін (див. про це: Бахтин М. М. Из записей 1970—1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.— Москва, 1979.— С. 353—354). А з цим пов'язане і питання про те, наскільки продуктивним і леґітимним у верифікаційному плані (особливо враховуючи природу „естетичного об'єкта“) є пояснення художнього світу поета фройдівськими психоаналітичними комплексами. Нарешті, явну особистісну сентиментальність вносить у загалом суто науковий текст безпосередня прив'язка до вірша Ю. Словацького „Proroctwo“ зустрічі 2001 р. Івана Павла II з молоддю у Львові, де „Папа Римський молитвою й піснею прогнав хмари — і виглянуло сонце“ (С. 29). Гадаємо, цей пасаж належить іншому, ненауковому за своїм ґатунком дискурсові.

[8] Скажімо, в стилістичному плані монографія Є. Нахліка не приховує того, що її автор живе і працює у Львові (див. такі вживані форми: „особистости“, „творчости“, „екзистенціялізм“ і т. ін. Правда, зберігається все ж форма „міфологізація“, а не „мітологізація“), так само, як подібне знайдемо і в „Антології світової літературно-критичної думки XX ст.“, що вийшла першим виданням у тому ж Львові в 1996 р. за редакцією Марії Зубрицької. Але це вже не проблема літературознавства чи певної авторської історико-літературної концепції. Можна також познаходити в книжці Є. Нахліка і випадки порушення послідовности зв'язку між абзацами або навіть певну її перевантаженість матеріалом (через намагання осягнути неосяжне). Але не в них суть справи, бо навіть вказана перевантаженість може бути оцінена як, так би мовити, неминучий неґатив позитивного прагнення автора до максимальної змістовної повноти викладу.

но, що у рецензованій монографії полеміка ведеться не з популярними масовими книжечками чи публікаціями, в яких часто-густо видаються за свої чужі думки, та ще й такі, що „вмерли" задовго до появи тієї чи іншої популярної брошури. Свою наукову позицію Є. Нахлік вибудовує у полеміці з авторитетними і компетентними у галузі конкретної історико-літературної проблеми науковцями, у полеміці з новітніми, скажімо, шевченкознавчими роботами і при цьому не оминає гострих кутів, а безпосередньо і цілеспрямовано виходить на „больові точки" відповідного предметного матеріалу[9].

Третє — це авторове розуміння винятково діалогічного способу стосунків з мистецтвом, який органічний буттєвому модусу його існування, де реалізується настанова на осягнення і взаємозбагачення, порозуміння і свободу особистости, а не на прагнення до панування чи оволодіння кимось чи чимось. Такий підхід не передбачає авторитарного ставлення авторитетного митця до читача, яке неможливе в сучасній соціокультурній ситуації постмодерну, коли вже ніхто нікому на слово не вірить, а, навпаки, послідовно дотримується права особистости на власне світоглядне обличчя і, відповідно, права дослідника описати об'єктивну, тобто властиву об'єктові дослідження, і продуктивну обмеженість досліджуваного художнього феномену, що дає змогу в цьому конкретному випадку не втискати „у Шевченкову поезію невластивих їй схем, уявлень, оцінок" (С. 15), не робити з національного поета мертвого ідола чи засіб для досягнення якихось суспільно-прагматичних цілей. І це сьогодні найважливіше.

Безперечно, як ми вже зазначали, у рецензованій книжці є свої неминучі слабкі місця чи певні суперечності. До неї, як і до будь-якої дослідницької практики, можна і треба висувати конкретні зауваження різних рівнів, можна і треба не погоджуватися з окремими твердженнями тощо. Але найголовніше для нас інше — те, що завдяки студії Є. Нахліка, як і завдяки виходу вже п'яти солідних томів нового Повного зібрання творів Тараса Шевченка, можна упевнено відповісти на запитання: „З яким Шевченком вступаємо у XXI століття?" — зі складним, неоднорідним художнім і духовним феноменом, осягнення якого можливе лише на широкому європейському і національному історико-культурному тлі, з Т. Шевченком як живим художньо-естетичним явищем, у якому зосереджені джерела проблематики нашого сьогоднішнього і майбутнього буттєвого поставання, з Т. Шевченком як рівноправним учасником нашого власного духовно-життєвого діалогу.

І останнє. Колись видатний російський філолог Лідія Гінзбург в одному з інтерв'ю говорила про особливе становище тих, хто вивчає мистецтво, тому що вони, на відміну від природознавців, повинні любити предмет свого дослідження, не бути байдужими до нього[10]. Так от, Євген Нахлік, і це відчувається на кожній сторінці його монографії, власне не байдужий до складного і багатопланового предмета свого наукового дослідження, завдяки чому його студія виявляється не „холодно-анонімною" — об'єктивістською чи академічною у негативному значенні

[9] Здається, на єдиний випадок, що суперечить цій характеристиці, можна натрапити на сторінці 221, де читаємо: „Міфотворчість не є синонімом брехні, *як дехто* гадає..." (курсив наш.— *І. К.*). А хто ці дехто? На якій підставі вони так уважають? Так чи інакше, але ця фраза, попри бажання автора, та все ж надто стилістично нагадує колишнє радянське „коекто считает". Варто, мабуть, було Є. Нахлікові до кінця витримати задану первісно в запропонованому ним науковому дискурсі поважну відкритість і персоніфікованість полеміки.

[10] Див.: Гинзбург Л. Я. Разговор о литературоведении // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Статьи и очерки.— Ленинград, 1982.— С. 43.

цього слова, а глибоко авторською, особистісною, і це не тільки зумовлює прихильне ставлення до неї читача, але виступає аж ніяк не останнім чинником успішности виконаної гуманітарної науково-дослідної роботи.

Ігор КОЗЛИК

Діалектологічні студії 1—7.— Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2003—2008

У Львові, в Інституті українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ окремою структурною одиницею є відділ української мови з багаторічною традицією. Створений 1941 р. на руїнах розв'язаного саме тоді Наукового товариства ім. Шевченка, яке тривалий час виконувало роль української академії наук. Від заснування відділу до сьогодні основними є два напрями — історична лексикографія та діалектологія.

До найбільших здобутків діалектологів відділу належать опубліковані у Львові за редакцією проф. Ярослави Закревської другий том „Атласу української мови" та четвертий том „Загальнокарпатського діалектологічного атласу", створення Картотеки словника гуцульських говірок, монографії, численні студії та розвідки.

Діалектологічна праця сьогодні зосереджена насамперед над створенням кількатомного „Словника гуцульських говірок", який міститиме багато ілюстративного цитатного матеріалу, а також ілюстрації конкретних реалій (фотографії, рисунки).

Новаторством для відділу стало проведення з ініціативи Наталії Хобзей від 2001 р. семінару „Актуальні проблеми української діалектології". Відбулося уже дванадцяте засідання. Робота семінару об'єднала науковців України (Луганськ, Донецьк, Слов'янськ, Дніпропетровськ, Харків, Запоріжжя, Київ, Ізмаїл, Умань, Кам'янець-Подільський, Івано-Франківськ, Чернівці, Ужгород, Тернопіль і, звичайно ж, Львів), Польщі (Люблін, Краків, Варшава, Лодзь, Познань), Росії (Москва, Воронеж), Угорщини (Будапешт), Австрії (Відень). Це особливий ґрунт для особистих зустрічей, тут відбувається жвавий обмін думками, науковими ідеями, новими мовознавчими виданнями. Кожне із засідань має конкретну проблему. Матеріали семінарів співробітники львівської групи діалектологів готують і видають у вигляді збірників. Таким чином, у мовознавстві з'явилася і вже займає поважне місце нова наукова серія „Діалектологічні студії". Перший том опубліковано 2003 р., а 2008-го побачив світ уже сьомий том цієї серії. Кожен присвячено конкретній проблемі.

Діалектологічні студії 1. Мова в часі і просторі.— Львів, 2003.— 419 с. (Збірник на пошану Дмитра Гринчишина).

Діалектологічні студії 2. Мова і культура.— Львів, 2003.— 361 с.

Діалектологічні студії 3. Збірник пам'яті Ярослави Закревської.— Львів, 2003.— 608 с.

Діалектологічні студії 4. Школи, постаті, проблеми.— Львів, 2004.— 566 с.

Діалектологічні студії 5. Фонетика, морфологія, словотвір.— Львів, 2005.— 406 с.

цього слова, а глибоко авторською, особистісною, і це не тільки зумовлює прихильне ставлення до неї читача, але виступає аж ніяк не останнім чинником успішности виконаної гуманітарної науково-дослідної роботи.

Ігор КОЗЛИК

Діалектологічні студії 1—7.— Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2003—2008

У Львові, в Інституті українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ окремою структурною одиницею є відділ української мови з багаторічною традицією. Створений 1941 р. на руїнах розв'язаного саме тоді Наукового товариства ім. Шевченка, яке тривалий час виконувало роль української академії наук. Від заснування відділу до сьогодні основними є два напрями — історична лексикографія та діалектологія.

До найбільших здобутків діалектологів відділу належать опубліковані у Львові за редакцією проф. Ярослави Закревської другий том „Атласу української мови" та четвертий том „Загальнокарпатського діалектологічного атласу", створення Картотеки словника гуцульських говірок, монографії, численні студії та розвідки.

Діалектологічна праця сьогодні зосереджена насамперед над створенням кількатомного „Словника гуцульських говірок", який міститиме багато ілюстративного цитатного матеріалу, а також ілюстрації конкретних реалій (фотографії, рисунки).

Новаторством для відділу стало проведення з ініціативи Наталії Хобзей від 2001 р. семінару „Актуальні проблеми української діалектології". Відбулося уже дванадцяте засідання. Робота семінару об'єднала науковців України (Луганськ, Донецьк, Слов'янськ, Дніпропетровськ, Харків, Запоріжжя, Київ, Ізмаїл, Умань, Кам'янець-Подільський, Івано-Франківськ, Чернівці, Ужгород, Тернопіль і, звичайно ж, Львів), Польщі (Люблін, Краків, Варшава, Лодзь, Познань), Росії (Москва, Воронеж), Угорщини (Будапешт), Австрії (Відень). Це особливий ґрунт для особистих зустрічей, тут відбувається жвавий обмін думками, науковими ідеями, новими мовознавчими виданнями. Кожне із засідань має конкретну проблему. Матеріали семінарів співробітники львівської групи діалектологів готують і видають у вигляді збірників. Таким чином, у мовознавстві з'явилася і вже займає поважне місце нова наукова серія „Діалектологічні студії". Перший том опубліковано 2003 р., а 2008-го побачив світ уже сьомий том цієї серії. Кожен присвячено конкретній проблемі.

Діалектологічні студії 1. Мова в часі і просторі.— Львів, 2003.— 419 с. (Збірник на пошану Дмитра Гринчишина).

Діалектологічні студії 2. Мова і культура.— Львів, 2003.— 361 с.

Діалектологічні студії 3. Збірник пам'яті Ярослави Закревської.— Львів, 2003.— 608 с.

Діалектологічні студії 4. Школи, постаті, проблеми.— Львів, 2004.— 566 с.

Діалектологічні студії 5. Фонетика, морфологія, словотвір.— Львів, 2005.— 406 с.

Діалектологічні студії 6. Лінгвістичний атлас — від створення до інтерпретації.— Львів, 2006.— 432 с.

Діалектологічні студії 7. Традиції і модерн.— Львів, 2008.— 416 с.

Нині триває робота над восьмим томом „Говори південно-західного наріччя". Збірники, звичайно ж, ґрунтуються на доповідях, виголошених на семінарах, однак і коло авторів, і діапазон наукової проблематики значно ширші, чому сприяють різноманітні рубрики збірника.

Кожний із названих збірників складається з традиційних розділів: 1. Дослідження і розвідки; 2. Матеріали; 3. Огляди, рецензії; 4. Хроніка; 5. З архіву. Тут у десятках опублікованих матеріалів представлено майже всі ділянки українського мовознавства крізь призму діалектології.

Багато репрезентовані тематичні групи діалектної лексики: пастуша (1, 2, 3, 4, 5, 6), медична (1, 2, 5, 7), одягу і взуття (1, 3, 5, 6, 7), міфологічна (1), їжі і кухонного начиння (1, 2), осіб за родом діяльности (1), християнських свят (1, 3), гончарства (2, 5), наукова та філософська (3), весільна (5, 6, 7), ботанічна (6, 7), побутова (6), рибальська (7), ткацтва, ліжникарства, вишивки (5), географічних найменувань (2, 3) тощо.

У збірниках відображено особливості багатьох українських говірок, ареали поширення яких є і на території України, і поза її межами: гуцульські, буковинські, подільські, лемківські, покутські, бойківські, закарпатські, поліські, підляські, середньонаддніпрянські, слобожанські та ін.

Зокрема, багато цікавих матеріалів присвячено говіркам південно-східного наріччя, їх походженню і структурі. У статті „Етномовні факти в основі генетичної класифікації новостворених східностепових говірок" (2) Л. Фроляк висловлює свої спостереження над формуванням мовного організму території Лісостепу та Степу теперішньої Донецької і південно-східної частини Запорізької областей. У XVII ст. тут розташовувалися козацькі зимівлі, натомість масове заселення цієї частини теперішньої Донецької области відбулося у другій половині XVII — на початку XIX ст. Переселенські хвилі репрезентували говірки Полтавщини, Чернігівщини, Південної Київщини, менше Курщини та Білгородщини. Показниками генези цього мікросоціуму, на думку авторки, є мовні, а також характерні етнографічні явища, наприклад, тип забудови двору та організація господарства, відмінності в матеріалі, яким підтримували вогонь, у будівельному матеріалі хат, а відповідно й різні назви житлових будівель. Про історію заселення території, на якій поширені сучасні говірки південно-східного наріччя, пишуть й інші автори, аналізуючи різні мовні явища цього ареалу, зокрема К. Глуховцева „Картографування як джерело вивчення типології східнослобожанських говірок" (1), „Фонетичні та фонематичні особливості східнослобожанських говірок" (5), Л. Фроляк „Ідіолект гетерогенного походження в системі новоствореної говірки" (1), „Корелятивна система приголосних за дзвінкістю / глухістю у східно-степових говірках" (5), І. Ніколаєнко „Ткацтво Східної Слобожанщини: реалії і легенди" (5), Л. Білик „Спроба створення Словника дієслівних словосполучень (валентності) говірок Донеччини" (1), Л. Тищенко „Атлас побутової лексики південнослобожанських говірок" (6), Є. Реутська „Мовна компетенція еліти як соціокультурний компонент коду нації" (7) та ін. Усі автори стверджують, що східнослобожанським говіркам від початку їх формування властива різнодіалектність і різномовність, і саме взаємовпливи спричинилися до творення цієї діалектної системи. Про зацікавлення сучасних мовознавців цими говірками свідчать й рецензії на опубліковані праці, зокрема Р. Міняйла (1), Л. Фроляк (1, 3).

Близькими до цих студій є дослідження українського мовного простору на території Росії, де продовжуються ареали поширення українських говорів південно-східного наріччя. Прикладом системного опису говірки є студії М. Авдєєвої, О. Давидової „Українські говори Воронезької обл. в АУМ та поза ним" (6), І. Магрицької „Спостереження над живим мовленням українців Росії (говірки сіл Володине і Рогалик Ростовської області)" (5). Про українську говірку с. Куйбишеве Ростовської області, що за 8 км від українського кордону, йдеться у двох дослідженнях Л. Фроляк „Генетичний тип говірки села Куйбишеве Ростовської області" (3) та Н. Сіденко „Географічна апелятивна лексика говірки села Куйбишеве Матвіїв-Курганського району Ростовської області" (2). Завданням сучасних діалектологів є не тільки окреслити межі поширення українських говірок поза адміністративними кордонами України, а й визначити походження говірок, провести системний опис їх мовних рівнів. Для дослідників новостворених говірок, зокрема східностепових, залучення діалектного матеріалу з Курської, Воронезької, Бєлгородської, Ростовської областей Росії має важливе значення, оскільки вторинне дозаселення Південного Степу відбувалося з участю вихідців із цих регіонів.

Українська присутність на Дону представлена завдяки статті І. Магрицької про Олексія Миртова (1886—1966), автора монографії „Українці на Дону", у якій учений визначив кордони межування російської й української мов.

З проблемою опису особливостей конкретних говірок тісно споріднене питання мовного пограниччя, яке різноаспектно представлене в аналізованих збірниках. У статті Г. Мартинової „Порубіжжя як об'єкт картографування" (1) авторка виходить з тези, що вивчення суміжних діалектних зон — предмет дослідження окремого розділу слов'янської лінґвістичної географії зі специфічним об'єктом, особливою проблематикою і спеціальною методикою. Поняття мовного пограниччя розглядають як особливий тип ареалу з притаманною йому структурою, історією. Конкретним матеріалом для підтвердження теоретичних міркувань стали авторські записи із 163 населених пунктів.

У сучасних діалектологічних дослідженнях актуальною залишається й проблематика польсько-українського мовного суміжжя. Центром таких досліджень є праці мовознавців люблінського діалектологічного осередку університету ім. М. Кюрі-Склодовської. Зокрема у рецензії Н. Хобзей (2) ідеться про збірник „Język i kultura na pograniczu polsko-ukraińskim-białoruskim", який вийшов у серії „Pogranicze" за редакцією Ф. Чижевського; ще один збірник за тією ж редакцією „Rozprawy Sławistyczne: Z dialektologii słowiańskiej" рецензує Л. Фроляк (3), огляд проблем мовного суміжжя у серії українсько-польських мовознавчих видань дає й Г. Дидик-Меуш (3).

Є у збірниках і описи мовних особливостей українських говірок, які перебувають за межами сучасних державних кордонів, уже згадувані тут українські говірки в Росії, Польщі, а також у Словаччині, Румунії, Угорщині та й цілком віддаленій Бразилії.

Багатство тем, представлених у збірниках, не дає можливости спинятися на деяких детальніше, вони виступають як репрезентанти окремих галузей мовознавства. Різноманітно представлені теоретичні і практичні аспекти фразеології (етнокультурна конотація, культурологічно-етимологічна експлікація, опис фразем західнопольських говірок (4), фразеологія Донбасу, весільні фразеологізми, зоофразеологічні репрезентанти структурно-семантичних моделей), історичної ономастики (фонетична адаптація, семантична структура), акцентології, лексикографії.

Окремий том серії (4) присвячено проблемам історії вивчення діалектологічних шкіл: українська діалектологія Румунії (М. Павлюк), Словаччини (В. Федонюк), Угорщини (О. Ковач), родоводи лодзької (С. Ґаля) та львівської (Н. Хобзей) діалектології, феномен „Літопису Бойківщини" (Р. Голик) тощо. У цьому виданні є статті про життєвий шлях і творчий доробок у царині діалектології М. Онишкевича (Я. Закревська, Д. Гринчишин), В. Курашкевича (Ф. Чижевський), К. Германа (Н. Гуйванюк), В. Сімовича (І. Черкез, Т. Гуцуляк), О. Миртова (І. Магрицька), А. Кримського (Т. Тищенко), О. Колесси (О. Івасюк), М. Грицака (Ю. Піпаш), І. Вагилевича (А. Будзяк), О. Партицького (А. Скужевська), Л. Зизанія (Н. Нетреба).

У третьому томі серії уміщено статті про Я. Закревську (Н. Хобзей, В. Горинь, О. Борушенко). Про постаті діалектологічної науки йдеться і в інших томах серії, зокрема про І. Свєнціцького (1), Я. Вакалюк (1), О. Горбача (3) тощо.

Актуальними для кожного із збірників, зокрема для першого тому „Мова в часі і просторі", є проблеми історичної діалектології. Це студії Д. Гринчишина (3, 5), В. Мойсієнка (5), Г. Стрельчук (1), Т. Бичкової (5), В. Титаренко (5), Л. Литвинчук (5), С. Шевченко (5). Результатом поєднання зацікавлень проблемами історії мови та діалектології є студії Р. Осташа (1, 5), Л. Коць-Григорчук (1), У. Добосевич (1), Н. Хобзей (1), Г. Дидик-Меуш (1, 3) та ін.

Серед багатої проблематики збірників поважне місце займають взаємодії мови і культури. Їм присвячено другий том рецензованої серії. Крім оригінальних студій С. Небжеґовської-Бартмінської, Н. Хобзей, Р. Голика, К. Глуховцевої, В. Мойсієнка, В. Конобродської, Л. Фроляк та інших, є дві важливі статті в розділі „Огляди, рецензії", які інформують про працю двох етнолінґвістичних осередків у слов'янському світі: (Р. Голик) про осередок у Люблінському університеті ім. Марії Кюрі-Склодовської, який від 1988 р. видає за редакцією професора Й. Бартмінського журнал „Etnolingwistyka", та про етнолінґвістичний осередок Інституту слов'янознавства Російської АН (Н. Хобзей), який у 2001 р. видав свій черговий збірник „Восточнославянский этнолингвистический сборник: Исследования и материалы" за редакцією А. Плотнікової. В обох повідомленнях подано огляд змісту названих видань. „Етнолінґвістика", на думку рецензента, належить до неординарних явищ слов'янського наукового світу, у ній здійснюється комплексне дослідження традиційної культури слов'янських народів крізь призму їхніх мов.

На тлі цих етнолінґвістичних центрів тематика доповідей львівського тому „Діалектологічних студій" (2) є своєрідним їх продовженням. (Принагідно зазначимо, що у роботі семінару з проблем взаємодії мови і культури брали участь представники обох згаданих етнолінґвістичних шкіл — московської (С. Толстая, О. Бєлова) та люблінської (Є. Бартмінський, С. Небжеґовська-Бартмінська.)

У томах „Діалектологічних студій" репрезентовано також епістолярну спадщину. Тут уже йшлося про листування Я. Закревської, яке підготувала до друку Н. Хобзей (3), опубліковано також десять листів Є. Тимченка до І. Зілинського, упорядник та автор вступної статті М. Лесів (4), а також добірку листів із родинного архіву Р. Голика та його дослідження „И с щирого серци и с души": селянський лист як мовно-літературне та історико-культурне явище" (4), листування М. Лесіва та О. Горбача (6).

Ще одним важливим елементом багатьох томів „Діалектологічних студій" є публікація словників та матеріалів до словників. На сторінках цього видання побачили світ: О. Горбач „Словник говірки села Негостина (Румунія)" (3), „Словник північно-підляської говірки села Добровода близько Гайнівки (Польща)" (3),

Н. Осташ „Словник діалектної лексики переселенців із Холмщини" (4), Н. Коваленко „Лексикографічний опис фразем західноподільських говірок" (4), Р. Осташ „Українські особові імена середини XVII ст. як об'єкт лексикографії" (4, 6, 7), Я. Вакалюк „Назви захворювання овець і кіз" (1), Н. Хібеба „Весільна лексика бойківського говору: матеріали до словника" (5), Н. Козій „Говірка містечка Олешичі на Любачівщині" (7), раритетні медичні словнички П. Адаменка та О. Курило (7).

Важливим серед публікацій лексикографічних праць є „Словник вербальних символів" О. Сімович. Уже опубліковано кілька його гасел — „Кров", „Вода", „Зозуля" (2), „Калина" (5), „Дуб", „Береза" (7).

Не залишено поза увагою й публікацію текстів: добірки різних експлораторів „Про відьом і нечисту силу" (2), „Замовляння" (2), а також записи В. Зеленчука „Сон Божої Матері: гуцульські народні молитви" (3), Ф. Клімчука „А в нашаго свата... („прыпывкы" з вёскі Сіманавчі Брэсцкай вобласці)" (3), Т. Ястремської „Полонинське пастухування Гуцульщини в текстах" (4), Н. Хібеби „Бойківське весілля: стан і перспективи мовознавчих досліджень" (4), Л. Іваннікової, І. Коваль-Фучило, О. Шалак „Дзєди" і „Проводи русалок" у с. Гавронщина Макарівського району Київської області", І. Ніколаєнко „Ткацтво Східної Слобожанщини" (5), Ю. Бідношиї „Діалектні тексти зі села Криворівня Верховинського району Івано-Франківської обл." (5).

Традиційними для видання „Діалектологічні студії" є огляди та рецензії новинок діалектологічної літератури, про деякі з них ми вже згадували.

Вагомою, на наш погляд, є і публікація бібліографій Д. Гринчишина (1), Я. Закревської (3), зокрема „Матеріалів до бібліографії з проблем української діалектології за 2000—2001 роки" (1) та „Матеріалів до бібліографії з проблем української діалектології за 2002—2003" (4), які підготувала Н. Хобзей, а також „Матеріалів до бібліографії лемківських говірок" (підготували В. Денисюк, М. Гнатюк).

Вага „Діалектологічних студій" не тільки в багатоаспектних наукових дослідженнях, а й у широкій інформації про наукове життя нашого мовознавчого оточення. Цьому, зокрема, сприяє рубрика „Хроніка", яка інформує про діалектологічні зустрічі у різних містах України та поза її межами. За опублікованим матеріалом стоять численні живі учасники семінарів, автори надрукованих текстів. Вони мали нагоду познайомитися, провести чимало цікавих розмов, обмінятися думками, подискутувати, а молодим — відчувати себе причетними до сучасности, активними членами мовознавчої спільноти, якій належить майбутнє.

Ще одним із здобутків львівських діалектологів є започаткована 2003 р. серія „Діалектологічна скриня". Її первістком стала книжка М. Павлюка, І. Робчука „Українські говірки Румунії" (Едмонтон; Львів; Нью-Йорк; Торонто, 2004). 2006 р. побачила світ габілітаційна праця О. Горбача „Арго в Україні" (Львів). Згодом серію доповнили діалектологічні видання: Г. Шило „Реґіональний словник наддністрянських говірок" (Львів; Нью-Йорк, 2008), Т. Ястремська „Традиційне гуцульське пастухування" (Львів, 2008), М. Грицак „Скарби гуцульського говору: Росішка" (2008), М. Неґрич Грицак „Скарби гуцульського говору: Березови" (2008), Н. Хобзей, К. Сімович, Т. Ястремська, Г. Дидик-Меуш „Лексикон львівський: поважно і на жарт" (2009).

Уляна ЄДЛІНСЬКА

„...Віддати зумієм себе Україні“: Листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком / Вступ. ст., археограф. передм., упоряд., комент., приміт., підгот. текстів, покажчики, додатки, добір ілюстр. матеріалу С. С. Кіраля.— Київ; Нью-Йорк, 2004.— 520 с.*

Книжка Сидора Кіраля, який 2003 р. захистив присвячену творчості Трохима Зіньківського докторську дисертацію,— результат тривалих, понад чверть віку, зацікавлень упорядника цією визначною постаттю.

У збірнику вміщено 106 листів за 1881—1891 рр.: 60 — Зіньківського і 46 — Грінченка з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Грінченко і Зіньківський були активними учасниками літературного процесу окресленого періоду, отож їхнє листування надзвичайно змістовне і відображає культурницькі реалії як Наддніпрянщини, так і Галичини. Зокрема, у листуванні друзів доволі часто згадується Франко. Зіньківський знав Франка лише за його творами або з розповідей своїх колег (передусім Михайла Комарова), з якими Франко спілкувався; Грінченко був кореспондентом Франка[1].

Значну частину епістолярного видання становлять додатки. Оскільки вони друкуються вперше, доцільно перерахувати їх зміст. Це листи до Грінченка: Данила Мордовця (2; 1885, 1891), Володимира Александрова (1; 1886), Мусія Кононенка (1; 1889), Володимира Лукича (Левицького) (1; 1891), Ганни Зіньківської (1; 1891), Василя Кравченка (1; 1892), Богдана Кутиловського (1; 1892), Омеляна Огоновського (2; 1892). Листи Грінченка: до Ганни Зіньківської (2; 1891, 1892), Омеляна Огоновського (2; 1892). Із епістолярію Зіньківського подано його лист до Марії Грінченко за 1887 р. і два її листи до письменника за 1886 і 1887 рр. Один колективний лист-протест до редакції „Зорі“, який підписали Т. Певний, В. Чайченко і М. Загірня (псевдоніми Зіньківського, Грінченка та його дружини Марії), складено 1891 р. У додатках міститься також блок рецензій — Грінченка на збірку оповідань „Малюнки справжнього життя“ Зіньківського (Санкт-Петербург, 1889) та Зіньківського на „Граматику руського язика для шкіл середних“ Огоновського (Львів, 1889); обидві подано за автографами.

Особливо цінний документ у додатках — власноручно укладений Грінченком список своїх та Марії Загірньої творів, надісланих до цензури або опублікованих у галицьких і буковинських часописах. Цей список — одне з першорядних джерел визначення доробку Грінченка і знадобиться для майбутнього науково-критичного видання його творів, потреба якого — треба наголосити — давним-давно назріла.

Щоб пересвідчитися, наскільки точно передано тексти, ми вибірково звірили декілька листів. Ось зауважені похибки:

---

* Бібліографічний опис — на наш погляд, занадто громіздкий — подано так, як його запропоновано у виданні. Слід також зазначити, що передмову написав Анатолій Погрібний, а книжка вийшла під грифами Української вільної академії наук у США та Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

[1] Штрих до теми Зіньківський і Франко: Франкова стаття „Формальний і реальний націоналізм“ (свого часу не опублікована) була критичною відповіддю (не зовсім справедливою) на статті Зіньківського у „Правді“ — „Національне питання в Росії“ (під псевдонімом Т. Звіздочот) і редакційну (див.: Возняк М. Ненадрукована стаття Івана Франка // Назустріч.— 1936.— 1 черв.— № 11.— С. 2; Хропко В. І. Франко і журнал „Правда“. (До питання про полеміку І. Франка з І. Нечуєм-Левицьким та Т. Зіньківським) // Українське літературознавство.— 1993.— Вип. 58.— С. 152—160).

Надруковано:	Треба:
С. 202 Тепер притьом не можу сказати	Тепер притьмом не можу сказати
С. 203 Много имен на is і т. ін. Masculinum generis	Много имен на is Masculinum generis і т. и[нше]
С. 209 прощу продати „Робінзона“	прощу передати „Робінзона“
С. 209 дати мені обязательство	дати мені обов'язательство

Прізвище київського українофіла, прочитане як Горський (воно двічі трапляється в листах на с. 205 і 208),— насправді Торський — можливо, Олександр Герасимович, член старої київської Громади.

У надрукованій фразі „Добре, [що] я поспішився написать тобі скоріше, як того ти прохав!“ (С. 44) кон'єктура і кома перед нею зайві, бо насправді фраза означає: в адресата попросили, щоб він відписав не зволікаючи, а той загаявся. Це стає очевидним, коли прочитати наступне речення: „Розуміється, що я б і написав, коли б не те та не друге“.

Збірник, як і годиться, має археографічну передмову, у якій доволі докладно описано часово-кількісні характеристики листування Зіньківського з Грінченком, зазначено публікації листів, вказано на тих кореспондентів Зіньківського, листи яких не виявлені або не збереглися (зокрема, до історика Ганни Берло та письменника і педагога Данила Ткаченка) тощо. Тут-таки подано правописні засади відтворення текстів й описано міру їх модернізації.

Безперечно, україномовні листи обох кореспондентів, які становлять переважну більшість усього корпусу (російських — лише кілька), мають велике значення не тільки у фактографічному плані, а й у мовному. В епістолярію, який сприймається як документ доби і де жива мова представлена найповніше, можна дозволити собі більшу міру збереження правописних форм, ніж, скажімо, при передачі художніх текстів. Зіньківський і Грінченко володіли чуттям мови, розвивали його в собі, послідовно очищуючи лексику від чужомовного впливу, насамперед русизмів. Вони постійно обговорювали між собою мову художніх творів (прикметні листи Грінченка до Зіньківського від 25 серпня та 9—17 вересня 1888 р., у яких дано скрупульозний аналіз поезій товариша). У їхніх листах відбито прагнення опанувати народну мову й привнести її в письменство.

Упорядник, відчувається, шанобливо поставився до відтворення мови обох письменників, проте, на нашу думку, правопис місцями адаптував сильніше, ніж слід було. Текстолог, готуючи до видання твори або листи, часто стоїть перед дилемою: подавати тексти з максимальним збереженням мовних особливостей і тим самим трохи утруднити непідготовленому читачеві їх сприйняття чи зробити їх якомога зрозумілішими для загалу. Сидір Кіраль пішов серединним шляхом, прагнучи зробити їх і науковими, і доступними, скажімо, студентам. Чи можливо так? На це питання відповідати тут не беремося. Зазначимо лише, що практика надмірної мовної модернізації старих текстів у нас, на жаль, узвичаєна. Зрозуміло: осучаснення правопису неодмінно веде до осучаснення мови, нівеляції індивідуальних мовних особливостей, олітературнення діалекту. У випадку з рецензованим збірником, на наш погляд, не слід було передавати по-сучасному слова: нужуся (С. 70), легче, швидче (С. 202), инчий (С. 204), комедна (С. 202), ремствовати (С. 202); проте в багатьох випадках дієслівний суфікс **-ова** збережено), пострівай (С. 208), звідсі (С. 205), чім (С. 208, 210), рарітет (С. 211). Гадаємо (хоча, звісно, тут можна дискутувати), треба було зберегти звук *и* в середині іншомовних слів: *ли-*

тературна праця, офицерський, астрономичні, космополитизм, топографичний та ін., а також літеру ґ у таких запозичених словах, як телеґрама. Іронічну назву галицьких народовців — „мяконькі" — можна було так і залишити (С. 204). У народних говорах Галичини це слово й досі звучить без роздільної вимови (варіант — „мняконькі").

Завдання упорядника-текстолога не тільки точно подати тексти, а й відповідно прокоментувати їх. І тут треба відзначити доволі рідкісну для нашої едиційної практики ретельність С. Кіраля, який для 180 сторінок листів написав 90 сторінок коментарів (решта — вступні статті та додатки; другі, однак, без приміток). Оскільки листи насичені різною літературною конкретикою, то коментарі подають докладну біобібліографічну інформацію, причому довідки про персоналії виведено за рамки коментаря в окремий Анотований іменний покажчик. Ситуативний коментар також розлогий. Подеколи він становить окреме мікродослідження, часто на архівному матеріалі. Приміром, за листами до Грінченка Михайла Комарова і київського книговидавця Степана Гомолинського докладно висвітлено історію виходу у світ Грінченкової збірки „Нові пісні і думи" (К., 1887) (С. 232). Проте іноді коментар переобтяжений непотрібними довідками на кшталт: Катеринослав — нині Дніпропетровськ, або Каховка — нині райцентр Херсонської области, а формулювання часом не досить чіткі. Наприклад, маємо примітку: „газ. „Діло", починаючи з 1882 р., видавала літературний додаток „Бібліотека найзнаменитших повістей" за загальною редакцією В. Барвінського (вийшли 74 томи)" (С. 225). Необізнаний читач тут зрозуміє, що усі ці томи редагував Барвінський, хоча насправді він помер 1883 р., у суті справи, лише започаткувавши серію. Або, коментуючи згадку в листі Грінченка від 8 жовтня 1886 р., що Володимир Самійленко посилає на цензуру збірник українських віршів „Веселка" (С. 56), С. Кіраль неточно наголошує, що йдеться про літературну збірку „Веселка", видану 1887 р. у Львові, хоча далі слушно описує факт, відомий з листів Самійленка до Грінченка від 26 вересня і 14 листопада того-таки року: Самійленко задумав видати „невеличкий збірник віршів (ліричних і інших) різних авторів" під назвою „Веселка", проте, оскільки під такою самою назвою уже з'явився збірник у Львові, він назвав його „Хвиля" і подав до київської цензури, яка, врешті, друк заборонила (С. 236—237).

Окремо треба відзначити щедро і, сказати б, із любов'ю дібраний ілюстративний матеріал, що супроводжує видання. Тут уміщено маловідомі й невідомі фотопортрети Зіньківського, Грінченка, зразки автографів їхніх листів, обкладинки видань, у тому числі й з дедикаціями, зразки публікацій у періодиці, фотографії друзів, родини, могили Зіньківського у Бердянську (що збереглася донині), листівки із зображенням Грінченка, Зіньківського, їхнього оточення, фотографії різних осіб, які залишили згадки про Зіньківського, світлини школи, де вчителював Грінченко, й будинку, де він мешкав у селі Олексіївці на Луганщині тощо.

Книжка, без сумніву, матиме велике значення для вивчення історії українського суспільно-літературного життя кінця XIX ст., а передовсім життя й творчости Зіньківського й Грінченка. Зі слів С. Кіраля знаємо, що він готує ще такі видання: „Трохим Зіньківський: Біобібліографічний покажчик друкованих і рукописних матеріалів"[2], „Жив цілковито Україною": Трохим Зіньківський в докумен-

---

[2] Аналогічне видання, яке уклав С. Кіраль (разом з Олександром Дзьобаном), з'явилося понад двадцять років тому — „Остап Терлецький: Покажчик друкованих і рукописних матеріалів" (Львів, 1984.— 111 с.). Тоді дослідження йшло в руслі кандидатської дисертації дослідника.

тах, матеріалах, спогадах, листах“, збірник мовознавчих та фольклористичних статей Зіньківського і, нарешті, його двотомник творів, листів та публіцистики. Як бачимо, задум величний, і, якщо його вдасться здійснити, ми матимемо у друці не тільки повний доробок Зіньківського, а й вичерпну добірку різних документальних матеріалів, які значно розширять наші уявлення про український суспільно-літературний процес минулого.

Олесь ФЕДОРУК

М. Л. Худаш. Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (відапелятивні утворення).— Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006.— 452 с.

В історії українського мовознавства небагато прикладів, коли одному вченому вдається протягом п'ятнадцяти років написати й видати чотири монографії загальним обсягом понад 80 друкованих аркушів. Це зумів здійснити відомий український мовознавець-ономаст М. Худаш, який об'єктом свого дослідження обрав українські карпатські та прикарпатські назви населених пунктів, починаючи від княжих часів і аж до наших днів. Регіон дослідження охоплює територію Івано-Франківської, Львівської, Тернопільської, Чернівецької та Закарпатської областей, а також територію компактного в минулому проживання українців на території сучасної Польщі.

Зрозуміло, що такий ужинок учений завдячує своїй винятковій працездатності та цілеспрямованості.

Перші три книжки[1] автор присвятив аналізу назв, основи яких походять від слов'янських особових назв різного походження — автохтонних давньослов'янських та новітніх композитних, відкомпозитних та відапелятивних імен. Останні на час виникнення ойконімів могли бути уже прізвиськами чи навіть прізвищами. Четверту свою книжку „Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (відапелятивні утворення)“ (Львів, 2006), яку ми обрали об'єктом нашого розгляду, вчений називає заключною в серії своїх монографічних праць, присвячених вивченню українських карпатських і прикарпатських назв поселень. Підтвердженням сказаного може бути, зокрема, той факт, що дослідник уміщає в ній окремим розділом аналіз кількох сотень ойконімів, які з різних причин не були включені до реєстру перших трьох книжок. Крім того, вчений вирішив подати тут загальні висновки до цієї кількатомної багаторічної праці, зокрема, як пише автор, „сформулювати хоча б найважливіші загальні висновки, які випливають із дослідженого в них матеріалу, та, що найголовніше, уточнити або доповнити чи й додатково висвітлити деякі суттєві моменти дослідницького методологічного та методичного характеру, які у вступних частинах цих монографій висвітлені неповно, нечітко або, з певних причин, і зовсім не висвітлені, тож вимагають цього висвітлення тим більше“ (С. 364). Тут же у післямові автор пояснює, чому ойко-

[1] Короткий аналіз цих монографічних праць автора вміщено: Наукові записки Тернопільського НПУ. Серія: Мовознавство.— 2005.— Вип. 1 (13).— С. 372—381.

тах, матеріалах, спогадах, листах", збірник мовознавчих та фольклористичних статей Зіньківського і, нарешті, його двотомник творів, листів та публіцистики. Як бачимо, задум величний, і, якщо його вдасться здійснити, ми матимемо у друці не тільки повний доробок Зіньківського, а й вичерпну добірку різних документальних матеріалів, які значно розширять наші уявлення про український суспільно-літературний процес минулого.

Олесь ФЕДОРУК

М. Л. Худаш. Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (відапелятивні утворення).— Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006.— 452 с.

В історії українського мовознавства небагато прикладів, коли одному вченому вдається протягом п'ятнадцяти років написати й видати чотири монографії загальним обсягом понад 80 друкованих аркушів. Це зумів здійснити відомий український мовознавець-ономаст М. Худаш, який об'єктом свого дослідження обрав українські карпатські та прикарпатські назви населених пунктів, починаючи від княжих часів і аж до наших днів. Реґіон дослідження охоплює територію Івано-Франківської, Львівської, Тернопільської, Чернівецької та Закарпатської областей, а також територію компактного в минулому проживання українців на території сучасної Польщі.

Зрозуміло, що такий ужинок учений завдячує своїй винятковій працездатності та цілеспрямованості.

Перші три книжки[1] автор присвятив аналізу назв, основи яких походять від слов'янських особових назв різного походження — автохтонних давньослов'янських та новітніх композитних, відкомпозитних та відапелятивних імен. Останні на час виникнення ойконімів могли бути уже прізвиськами чи навіть прізвищами. Четверту свою книжку „Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (відапелятивні утворення)" (Львів, 2006), яку ми обрали об'єктом нашого розгляду, вчений називає заключною в серії своїх монографічних праць, присвячених вивченню українських карпатських і прикарпатських назв поселень. Підтвердженням сказаного може бути, зокрема, той факт, що дослідник уміщає в ній окремим розділом аналіз кількох сотень ойконімів, які з різних причин не були включені до реєстру перших трьох книжок. Крім того, вчений вирішив подати тут загальні висновки до цієї кількатомної багаторічної праці, зокрема, як пише автор, „сформулювати хоча б найважливіші загальні висновки, які випливають із дослідженого в них матеріалу, та, що найголовніше, уточнити або доповнити чи й додатково висвітлити деякі суттєві моменти дослідницького методологічного та методичного характеру, які у вступних частинах цих монографій висвітлені неповно, нечітко або, з певних причин, і зовсім не висвітлені, тож вимагають цього висвітлення тим більше" (С. 364). Тут же у післямові автор пояснює, чому ойко-

[1] Короткий аналіз цих монографічних праць автора вміщено: Наукові записки Тернопільського НПУ. Серія: Мовознавство.— 2005.— Вип. 1 (13).— С. 372—381.

німію визначеного реґіону він розглядає у чотирьох різних монографіях, а не в одній, яка складалася б з кількох томів. Автор говорить і про новації у визначенні етимологій дібраних для аналізу ойконімів.

У передмові до рецензованої книжки дослідник пише, що „відапелятивні ойконіми" могли утворюватися не лише від загальних назв, але й від однойменних мікротопонімів та оронімів. Автор стверджує, що „тепер важко або й неможливо точно встановити, чи в кожному конкретному випадку той або інший ойконім досліджуваного ареалу був утворений від ороніма чи, може, ще мікротопоніма та навіть, як на давній час, може, й відапелятивної ландшафтної назви" (С. 5). Зі сказаного випливає, що задекларована назва „Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (відапелятивні утворення)" не цілком відповідає змісту книжки, бо тут, крім відапелятивних, аналізуються ще й відантропонімні, відгідронімні, відоронімні, відмікротопонімні ойконіми. Постає, отже, закономірне питання, наскільки коректне твердження „етимоном відапелятивного ойконіма є мікротопонім чи оронім". Дослідник свідомий того, що сьогодні важко чи навіть неможливо однозначно встановити, якого походження були етимони ойконімів на зразок *Багна, Баня, Гора, Кут* та інші — мікротопонімами чи апелятивами. Донедавна ці та подібні назви поселень українські й східнослов'янські ономасти взагалі однозначно кваліфікували як відапелятивні, не задумуючись над критеріями та принципами номінації поселень кожної з наведених назв. На нашу думку, означення „відапелятивні" ойконіми слід звузити лише до невеликого числа топонімів на зразок *Воля, Слобода, Сільце, Місто, Хутір* і под., які виражали тип поселень, а інші численні так звані „відапелятивні" назви поселень типу *Баня, Болото, Вікно, Гора, Острів* та інші, які ми безапеляційно кваліфікували як відапелятивні, насправді такими не є, бо утворювалися від назв уже наявних конкретних географічних об'єктів, тобто мікротопонімів, оронімів, гідронімів тощо. Навіть з приводу такого, здавалося б, стовідсоткового відапелятивного ойконіма, як м./с. *Долина*, ми схильні думати, що назва цього поселення походить від однойменного мікротопоніма *Долина*, а не від апелятива, оскільки населений пункт засновано на місцевості, що мала уже назву — *Долина*. Отже, назву місцевости перенесено на той населений пункт, який тут виник.

З приводу міркування вченого, що „такі відомі сьогодні карпатські ороніми, як, скажемо, *Магора (Магура)* чи *Присліп*, у глибоку давнину, коли біля них виникали поселення, вповні могли ще сприйматися місцевим населенням як мікротопоніми або й апелятиви" (С. 5) можемо сказати таке: ми ніколи не зможемо встановити чіткої часової межі, доки ці назви означали конкретні об'єкти, а з якого часу стали власними іменуваннями цих об'єктів, тобто почали виокремлювати ці об'єкти з-поміж собі подібних. Однак це твердження не заперечує того, що назви поселень, які виникли на місці або ж біля цих об'єктів, не є прямими „відапелятивними" ойконімами, а утворені від оронімів чи мікротопонімів. Нам видається прийнятнішим називати такі ойконіми *топографічними* (точніше їх слід би називати *відтопографічними*) з походження, як це роблять наші західні колеги-ономасти. У цьому випадку означення первинности/ вторинности (відапелятивности/відонімности) назв поселень стосовно загальних чи власних назв сусідніх об'єктів відсувається на другий план, а до уваги береться лише дооойконімна семантика назви географічного об'єкта, біля якого або на території якого виникло конкретне поселення.

Дослідження М. Худаша „Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (відапелятивні утворення)" складається з кількох основних частин: 1. Відапелятивні назви населених пунктів (С. 18—271); 2. Відантропонімні назви населених пунктів (С. 278—311); 3. Назви населених пунктів, утворені від

гідронімів (С. 312—363). Зрозуміло, подано також поширені висновки до усіх чотирьох книжок, списки використаних джерел, списки прийнятих скорочень і т. ін.

У першій частині книжки автор встановлює походження кількох сотень назв поселень, які він кваліфікує насамперед як відапелятивні утворення, хоча допускає рівно ж можливість їх творення від антропонімів чи мікротопонімів, наприклад: *Базниківка, Бар, Береговець, Берестя* та ін. Погоджуючись з абсолютною більшістю запропонованих тут етимологій аналізованих ойконімів, ми все ж маємо своє бачення можливости утворення тих чи тих назв населених пунктів. Нам, наприклад, видається непереконливим твердження автора про можливе відантропонімне походження назви с. *Бар*. Коли б це було так, то ця назва мала б утворитися ще в княжі часи від ойконіма *Бар* з допомогою архаїчного суфікса ***-jь** зі значенням належности, але це нова назва, тому, найімовірніше, вона походить від однойменного апелятива, точніше, мікротопоніма. Вважаємо, що ойконім *Базниківка* не відапелятивного, а відантропонімного походження. На це вказує формант **-івк-а** зі значенням належности, а прізвище *Базник* уживають українці в Канаді (див.: Богдан Ф. Словник українських прізвищ у Канаді.— Вінніпег, 1974). Зрештою, антропонім *Базник* міг утворитися від апелятива *базник* „зарослі собачої бузини" або й бути варіантом імени *Базиль*, пор. бойківські прізвища *Василетник, Федитник*.

Не заперечуючи можливого походження назв поселень на зразок *Блюдники, Бобрівники, Мельники* та ін. від назв людей за заняттям, професією, ми все-таки схильні кваліфікувати однойменні ойконіми як відродинні утворення. Зрозуміло, що антропоніми *Бортник, Блюдник* безумовно відапелятивного походження. Не можемо погодитись з етимологією назв сіл Стара і Нова *Брикуля* як віддієслівних дериватів. Уважаємо цю назву відантропонімним утворенням від ойконіма **Брикул*(ь), пор. *Брикаль, Брикун, Брикля*. Ойконім *Брикуля* може бути формою родового відмінка від **Брикуль*, що виражає належність: „Брикуля двір (маєток)", або ж це посесивна назва на ***-ja** від **Брикул*, що менш імовірне. Непереконливими видаються нам і запропоновані етимології ойконімів *Випче* від *випче* (віпче), *Віднів* від *віднова, Водники* від *водники* „люди, що возили воду до двору", *Викоти* від *викот, Дроська* від **Дорозька, Жабокруки (Жабокряки)* від *жабокруки* „місця, де крукають жаби", *Журавники* від *журавники* „мисливці на журавлів". Прийнятнішим видається нам відантропонімне пояснення наведених ойконімів, пор. **Віпко*, див. ще *Віпчак, Видинь, Водник* та ін. Вважаємо, що назва сільця *Закіпці*, що було на Любачівщині (сьогодні на його місці росте ліс), це відродинна назва, оскільки три родини з 14, що там жили, мали прізвище *Закопець*.

З приводу походження ойконіма *Городенка* ми свого часу висловили припущення про можливе його відантропонімне утворення, тобто, що твірною основою цього ойконіма міг бути антропонім **Городен(ъ)*, а саму назву поселення утворено з допомогою суфікса **-к-а** зі значенням належности. Наше припущення базувалося на ойконімах тієї ж моделі на зразок *Галійка* (Пл), *Грицайка* (Тр), *Любешка* (Лв), *Малушка* (Рв), *Михайлючка* (Хм), *Парасючка* (См), *Харпачка* (Вн), *Юліянка* (Лв) та ін. Жоден з наведених ойконімів не має на найближчих теренах одноосновних топонімів, від яких вони могли б утворитися зі значенням демінутивности. Ми не можемо погодитися з тим, що демінутивною формою топоніма *Город* може бути *Городи(е)нка*.

Прийнятнішим видається нам убачати в назві *Гречани* відетнонімне походження, пор. давнє чол. **гречан*, жін. *гречанка*.

Назву давнього поселення *Ягі(о)льниця* (Тр) слід, очевидно, кваліфікувати як відгідронімне, а не відапелятивне утворення. Гідрооб'єкт *Ягільниця* (сьогодні пот.

Ягільницький), без сумніву, у минулому називався **Ягільниця* й дістав своє найменування від назви рослини *яголъ* „оленячий мох“ (в Україні відомо п'ять видів цього моху, див. УРЕ).

У нас майже немає посутніх зауважень до визначення етимологій відантропонімних утворень, репрезентованих у Додатку 1. Хіба що не варто назву *Варшавка* кваліфікувати як відантропонімну, адже це перенесення відомої назви міста на новозасноване поселення. Правильно, зокрема, визначено походження назви поселення *Велавче* (Чрн) від *Велавко, а не *Велавець, як на цьому наполягають деякі київські ономасти услід за сербом Р. Мароєвичем, думку якого сприймають як останнє слово в ономастиці. Р. Мароєвич уважає, що ойконіми на зразок *Більче, Кривче* і под. могли виникати лише від антропонімів на **-ець** (*Білецъ, Кривецъ*), а не *Біл(ъ)ко, Кривко.* Можливо, у сербській мові такі ойконіми утворювалися лише від варіантів імен на **-ець**. Адже не випадково у давньоукраїнській і давньопольській антропонімії варіанти імен на **-ко** на зразок *Біл(ъ)ко, Блажко, Кривко, Лучко, Талко, Радко, Сан(ъ)ко, Святко* та інші винятково архаїчні й чисельні, тоді як фіксації варіантів імен на **-ець**: *Білецъ, Кривецъ, Малецъ* поодинокі й досить пізні. Характерно, що у словнику слов'янських імен серба Іоана Пачича з 1828 р. ми виявили цілу низку варіантів імен на **-ко**: *Блажко, Бойко, Болко, Борко, Босилъко, Бранко, Буцко, Велко, Вершко, Вичко* і т. д. і жодного (!) імени на **-ець**.

На нашу думку, не цілком прийнятне твердження М. Худаша, що назви поселень на зразок *Червінецъ, Яглуш* „могли виникати семантично від ОН **Червінецъ... *Яглуш.* Первісне значення „НП, у якому проживає (або яким володіє) Червінець... Яглуш“ (С. 311). Відомо, що відантропонімні ойконіми могли утворюватись морфологічним і семантичним способом. Однак перші, які утворені морфологічним способом, виражали насамперед належність і мали сингулярну форму на ***-jь (*-je, *-ja), -ів (<-ов), -ин, -ка, -івка, -иха, -щина**, а другі, що утворені семантичним способом,— це відпантропонімні, відетнонімні та відродинні утворення, які мають плюральну форму на **-ичі, -івці, -инці, -и/-і, -ани.** Ойконіми *Червінецъ, Яглуш* слід, гадаємо, кваліфікувати як морфологічні деривати.

У нас немає суттєвих зауважень і стосовно відгідронімних ойконімів Карпат і Прикарпаття. Цілком переконлива, зокрема, етимологія назви поселень *Валява* біля Перемишля і на Перемишлянщині. Коли ж ідеться про с. *Валяву* біля Кіцманя (Чрн), то остання може бути пов'язана з рум. апел. vale — „долина“.

Загалом кажучи, рецензована книжка, а точніше, усі чотири книжки М. Худаша — це вагомий внесок у розвиток української ономастики загалом і топоніміки зокрема. Наші окремі уваги до конкретних етимологій поданих у книжці ойконімів укотре підтверджують загальне правило, що значне число пропонованих ономастичних етимологій, незважаючи на прагнення авторів керуватися положеннями історичної фонетики, даними найдавніших писемних пам'яток і ін., все ж значною мірою апріорне. Для встановлення максимально точних наукових етимологій потрібні, як уже не раз наголошувалося у наукових студіях, передусім надійні фіксації конкретних назв поселень у писемних пам'ятках з різних століть. На жаль, авторові рецензованої праці, як і всім нам, через ряд об'єктивних причин недоступні окремі відомі уже історичні джерела, а ще можливі також рукописні архівні джерела, про існування яких ми нічого не знаємо. Автор виконав надзвичайно велику працю, яку досі не вдалося зробити жодному українському дослідникові-ономасту. Напрошується відомий вислів: він зробив, що міг, хай інші досліджують інші назви і роблять це ще краще.

Дмитро БУЧКО

Клим'юк Юрій. Лірика Івана Франка як система жанрів.— Чернівці: Рута, 2006.— 406 с.

На зорі незалежности України, коли гуманітарна наука виривалася з міцних лещат тоталітарної ідеології, патріарх сучасного франкознавства Іван Денисюк на сторінках журналу „Слово і час" (1990) накреслив обрії та перспективи дослідження велегранної творчости Івана Франка, визначивши першочергові, магістральні завдання у безмежній царині духовної спадщини одного з найбільших національних геніїв. Прикметно, що чимало принципових засад цієї унікальної наукової програми уже зреалізовано або успішно виконується. Звернемо увагу лише на дві фрази львівського професора, який у своїй статті констатував: „Немає спеціального монографічного дослідження про ритмомелодичне багатство віршованого доробку Каменяра. Бажано теж висвітлити жанрову систему його поезії"[1]. Почесна місія — заповнити ці лакуни Франкової поетики випала на долю Чернівців, які стали ще одним після Львова, Дрогобича й Тернополя повноправним центром франкознавства. Спочатку Борис Бунчук видав свою монографію „Віршування Івана Франка" (2000), а згодом, у рік ювілею видатного поета з'явилася не менш вагома розвідка іншого буковинського вченого Юрія Клим'юка „Лірика Івана Франка як система жанрів" (2006).

У національному літературознавчому просторі Юрій Клим'юк був знаний як авторитетний дослідник жанру притчі, автор численних статей про жанрову природу Франкової лірики, які й лягли в основу монографії — підсумку понад десятилітньої праці. Це фундаментальне видання складається зі вступу, восьми основних розділів із відповідними підрозділами, висновків, літератури, покажчиків імен та творів.

У своїй книжці чернівецький учений широко закроює проблему жанрової системи лірики Каменяра як „форми забезпечення евристичних, експлікативних і прогностичних завдань епохи" (С. 12). На його думку, генологічне мислення поета визначалося інтенсивним психічним життям автора та ліричних героїв, що виражалося в їхній ідейній позиції, розвитку характерів, у вмотивованості конфліктних ситуацій, динаміці поетичного висловлювання, у різних формах зчеплення художніх образів, композиції, у ритмічній та синтаксичній організації віршового тексту.

У першому розділі Юрій Клим'юк з'ясовує основні фактори формування жанрової системи лірики І. Франка. Провідним чинником у складанні такої системи виступає принцип жанрової еволюції, який взаємодіє в комплексі з іншими естетичними факторами. Перш ніж розпочати власне „розгадування" жанрових „секретів" поета, дослідник виокремлює і характеризує чотири напрями розвитку українського жанрознавства. При цьому він ґрунтовно аналізує досягнення своїх попередників (Д. Павличка, А. Добрянського, А. Каспрука, І. Дрималовського, В. Корнійчука), резонно зауважуючи, що їхні праці не розкривають „загальних принципів формування і повноту всієї жанрової системи" (С. 25). Перший напрям жанрознавства пов'язаний із нагромадженням фактичного матеріалу в довідковій літературі (літературознавчі словники, енциклопедії тощо), другий — стосується історико-теоретичного вивчення деяких жанрів (Б. Іванюк, В. Косяченко, І. Бетко), третій напрям репрезентують студії, присвячені загальнотеоретичним аспектам

[1] Денисюк І. Перебудова і франкознавство // Слово і час.— 1990.— № 10.— С. 60.

жанру та критеріям аналізу художнього твору (О. Васильківський, В. Мовчанюк, В. Марко, М. Кодак), а четвертий — охоплює дослідження жанрових систем епохи та окремих письменників (М. Бондар, Н. Левчик, П. Білоус, Н. Копистянська та ін.).

При визначенні „жанрового системогенезу" лірики Ю. Клим'юк враховує три основні фактори: 1) брак єдиного принципу формування жанрових утворень унаслідок домінування певних структуротворчих засобів; 2) наявність цілих жанрових груп, що відображають специфіку поетичного мислення; 3) еволюційний підхід поета до процесу жанротворення. Усвідомлюючи, що жанрова система лірики І. Франка має складну конфігурацію, вчений запропонував власну, загалом прийнятну, класифікацію: 1) експресивні жанри; 2) вокативні жанри, що своєю чергою поділяються на референсні, некрологічні та жанри з умовним адресатом; 3) репрезентативні жанри; 4) медитативні жанри. В основі такого поділу лежать спільні ознаки ліризму, змістові зв'язки, стильові фактори тощо.

Другий розділ монографії присвячено експресивним жанрам, до яких автор зараховує пов'язані з романтизмом ліричні жанри фольклорного походження: літературну пісню, веснянку, романс, думку і ліричну думу. Репрезентація кожного жанру відбувається за певною, логічно вмотивованою схемою: 1) Франкові переклади конкретних зразків світової лірики; 2) історія виникнення і функціонування жанру в українській поезії; 3) осмислення його природи; 4) жанровий аналіз лірики Каменяра на рівні мікропоетики. Літературні пісні й романси Юрій Клим'юк вирізняє в гетерогенній структурі „Зів'ялого листя", а веснянки природно пов'язує з однойменним циклом із книги „З вершин і низин". Жанр думки він ідентифікує виняткова з авторською номінацією („Думка"), а „сліди" ліричної думи спостерігає в окремих віршах циклів із промовистими назвами: „Осінні думи" та „Нічні думи". Водночас в аналогічних за заголовком „Думах пролетарія" дослідник не знаходить жодної ліричної думи, оскільки цей номінатив містить не жанровизначальну, а предметно-психологічну функцію. Вчений слушно вважає, що жанри експресивної лірики І. Франка відображали в українській літературі новий ступінь естетичного освоєння народної поетичної свідомости, внаслідок чого відбувалася трансформація самих жанрів, йшов процес переосмислення тропів, фігур художнього синтаксису та мелодики.

Серед референсних жанрів, що стали предметом дослідження у третьому розділі, Юрій Клим'юк виділяє послання, віршову присвяту та епістолу. Проте в межах кожної змістоформи існують ще й своєрідні модифікації. Тому автор виокремлює такі різновиди, як послання-заклики, послання-відповіді, любовні послання. Він висловлює цікаву думку, що в посланнях І. Франка, які були тісно пов'язані з політичними, естетичними, етичними проблемами доби, відображена еволюція світогляду поета: від соціалістичного до демократичного (ми б уточнили: націоналістичного). У таких творах виражаються думки, що містять загальнолюдський гуманістичний досвід. Дослідник звернув увагу на специфічну архітектоніку послань, у яких домінує розгорнуте звертання або умовний діалог. Аналізуючи найпомітніші Франкові послання („Товаришам із тюрми", „Декадент", „Сідоглавому", „До Дранмора", „Антошкові П. (Азъ покой)", „О. Лунатикові" та ін.), Юрій Клим'юк, крім спільної жанрової матриці, що об'єднує ці твори в одну референсну групу, визначає ще й характерні для кожного вірша стильові особливості.

Таке ж „модифікаційне багатство" властиве віршовим присвятам, серед яких можна вирізнити присвяти-заклики, присвяти-звертання, присвяти письменникам, присвяти — звернення до читача, присвяти — звернення до Музи, вірші — присвяти літературним героям, присвяти-повчання, присвяти-філософські розду-

ми, присвяти на любовну тему (звертання), присвяти-викриття. Усі ці видозміни жанру, попри яскраву вокативну домінанту, мають, на думку вченого, своєрідний подієвий сюжет, пафос, ритмомелодику тощо.

Юрій Клим'юк ґрунтовно проаналізував жанр поетичної епістоли І. Франка („Лист до Стефанії", „Лист із Бразилії"), підкресливши при цьому особливу роль конверзаційного мовностилістичного оформлення, природну імітацію автентичних людських документів. Загалом третій розділ засвідчує, як автор усе впевненіше заглиблювався у серцевину жанрів, відточував власний дослідницький інструментарій, виходив на вищі щаблі літературознавчої майстерности.

У контексті вокативної поетики розглянуто також некрологічні жанри: епітафію, прощальне посмертне слово, поминальник (четвертий розділ). Цих творів у спадщині І. Франка небагато, але два з них, присвячені пам'яті Володимира Барвінського („На смерть бл[аженної] п[ам'яти] Володимира Барвінського дня 22 січня (3 лютого) 1883", „Спом'янім!"), учений повернув із забуття, розвінчуючи колишній міф про начебто неприхильне ставлення поета до провідника народовської партії. Закономірно, що в некрологічних жанрах центральне місце належить позитивному адресатові, однак, незважаючи на певну ідеалізацію образу покійного, його заслуги перед своїм народом не перебільшуються.

До форм вокативної лірики, за Юрієм Клим'юком, належать жанри умовної адресности: вірші-заклики і віршові повчання. Про них ідеться у наступній частині дослідження. Дослідник наголошує, що такі твори є живою реакцією поета на явища і проблеми свого часу. Зокрема, вірші-заклики І. Франка служать яскравим зразком аґітаційної поезії, спрямованої передусім на формування національної свідомости. Найважливішою художньо-смисловою закономірністю поетичного висловлювання вчений уважав структурну відкритість, політизацію тропів, невибагливу риторичність, ритмічну карбованість фраз.

Відомо, що вірші-повчання автора „Мого Ізмарагду" пов'язані зі старохристиянською літературою. В основі цього жанру, на думку Юрія Клим'юка, лежить первісна метафора повчання як художнє узагальнення певної життєвої ситуації і спосіб нагромадження, передачі з покоління в покоління багатовікового народного досвіду. Вчений скрупульозно аналізує природу первісної метафори на численних прикладах із Франкових паренетиконів. Водночас він детально простежує композиційні конструкції повчань, яким притаманна антитетична форма поетичного висловлювання. Слід віддати належне дослідникові: його спостереження над змістоформою жанру цікаві, оригінальні, арґументи і висновки самодостатні й переконливі. Особлива увага звернена на тропи та фіґури поетичного синтаксису, що відіграють значну смислову роль у лапідарній, сконденсованій структурі повчань. „Філософська концептуальність та економність засобів віршового вислову,— підкреслює Юрій Клим'юк,— забезпечують глибинність стверджувальних думок". Поділивши вірші-повчання І. Франка на релігійні й світські, він зауважує, що в першій групі поет застосував прийом ідеологізації тексту, а в другій — його деідеологізації.

До жанрів репрезентативної лірики (шостий розділ) автор зараховує гімн і сонет. З-поміж гімнів він вибирає два найвідоміші твори — „Гімн" („Вічний революціонер") і „Не пора". У цих віршах загальна піднесеність духу, бадьора мелодика творять особливу атмосферу ліричного висловлювання, утверджують високі принципи національної свідомости. Динамічність, вибуховість поетичної думки, вважає Юрій Клим'юк, пов'язується з синекдохою, політичними метафорами, алегоріями, символами, епітетами. Рішучий, заклично-стверджувальний темпоритм гімнів оформляється присудковими інверсіями, перенесеннями, заперечною та стверджувальною риторикою.

Учений належить до тих дослідників, які визнають подвійну функцію сонета як твердої строфічної форми і жанру. Тому він пропонує диференціювати Франкові сонети за двома окремими категоріями: строфічною і жанровою. Треба розрізняти ці твори й за способом художнього зображення — реалістичним і натуралістичним. Якщо в першому типі сонета панує пафос піднесености, що подекуди поєднується з пафосом викривальности, то в другому — пафос побутовизму набуває загостреної викривальної сили. За тематичним принципом сонети можна поділити на чотири групи: 1) твори про суспільне призначення мистецтва; 2) вірші про формування морального обличчя людини; 3) сонети громадянського змісту; 4) твори про насильницьку політику держави і брак демократії в Австро-Угорській імперії. Попри те, що сонет є одним із найбільш вивчених у франкознавстві, Юрій Клим'юк зумів знайти приховані таємниці жанру насамперед у мовностильовій сфері.

У сьомому розділі книжки автор проаналізував вірш-алегорію як жанр тропової структури. Він справедливо зауважує, що Франкова алегорія далека від „езопівської мови", але, зберігаючи властиві їй функції, відображає зрушення суспільної думки, що відповідали вирішенню назрілих життєвих потреб як окремої людини, так і всього українського народу. Кожному такому творові притаманна власна концепція алегоризму. Зокрема, у поезії „Наймит" учений, осмислюючи образ велета крізь призму античних міфів, проводить цікаві аналогії з іншим віршем І. Франка — „Бубнище" і казкою Лесі Українки „Про велета". Своєрідність алегорії „Беркут" полягає в тричастинній психологічно вмотивованій композиції, а в поезії „Христос і хрест" біблійна алегорія спрямована на реалії тогочасного життя. Жанрову концепцію вірша „Човен", уважає Юрій Клим'юк, визначають популярні для естетики романтизму образи човна, хвилі, бурі. Характеризуючи поезію „Каменярі", він указує на асоціативний зв'язок між сюжетом твору і леґендою про ґоґів і маґоґів із давньохристиянського роману „Александрія", що допомагає глибше зрозуміти символічний сенс образів. Не можна не погодитися з думкою дослідника про часову відкритість поетичного тексту: „Першопочатково образи „Каменярів" не були багатозначними. І. Франко вважав їх алегоричними з конкретно визначеним змістом. Однак у них міститься великий „потенціал сприйняття", тому кожне наступне покоління розуміло і тлумачило їх по-своєму" (С. 276). Слушними видаються також міркування про те, що назва вірша І. Франка „Ідилія" свідчить не про жанрову належність, вона визначає його провідну тональність. Не викликає заперечень і трактування природи алегоризму в поезіях „У долині село лежить...", „Школа поета. (За Ібсеном)", „Женщина. Алегорія на привітання товариства „Руських женщин" у Станіславові" та ін. У цій частині роботи Юрій Клим'юк успішно довів, що тропове оформлення віршів-алегорій І. Франка підпорядковується загальній закономірності їх жанрової специфіки і спрямоване на розкриття алегоричного значення образів як широких узагальнень, об'єднаних пафосом інакомовлення.

Останній розділ монографії присвячено медитативним жанрам репрезентативної лірики. Автор уважає, що в поезії І. Франка „найсильніші позиції займає зображувальний струмінь", але „існує чимале коло творів, у яких медитативність відіграє домінуючу роль" (С. 306—307). До групи медитативних жанрів входять вірші-медитації, станси й елегії. Водночас вірші-медитації поділяються на медитативно-зображальні та власне медитативні. Філософування в них, підкреслює дослідник, спрямоване передусім на постановку проблем громадянського змісту, внаслідок чого поетична рефлексія, що внутрішньо зумовлена становищем ліричного героя, пошукує зовнішнього адресата. У „чистих" медитаціях поет, звер-

таючись до надчуттєвої, надраціональної інтуїції, знаходить різні філософські підходи до трактування екзистенційних, онтологічних проблем. Його інтелектуалізм, на думку вченого, зумовлює високу настроєву тональність віршів, конфігуративне багатство їх зовнішньої і внутрішньої форми. Цілісність віршів-медитацій досягається поєднанням пафосу і сюжетів, що формують їх філософічність та психологізм і загалом визначають пов'язану з ліричним героєм рефлективність.

Побіжно розглянувши „Буркутські станси", Юрій Клим'юк переходить до аналізу „Майових елегій". Жанрову належність їх визначає пафос смутку, який трансформується в мікроструктурні елементи, що становлять змістове значення, колізійні моменти, психологічний стан ліричного героя та дійових осіб і підпорядковуються організуючій силі силабо-тонічного елегійного дистиха. Характерною особливістю розгортання сюжету в елегіях І. Франка є поєднання в поетичному висловлюванні двох чи більше подій. „У кожній з елегій,— зазначає дослідник,— причинно-наслідковий розвиток виливу почуттів зумовлений протиставленням мрії поета і реальності, що становить їх змістову сутність" (С. 358). Провідну зображувальну роль у цих творах відіграють складні метафоричні утворення та порівняння. Важливе значення мають також прийоми динамізації поетичної мови, засоби драматизації оповіді, принципи деталізації тощо.

У „Висновках" Юрій Клим'юк зазначає, що Іван Франко у своїй творчій практиці йшов шляхом жанрового еволюціонізму, не наслідував уже відомих зразків, а, використовуючи світову традицію, вдосконалював, шліфував кожен жанр, розширював його зображувальні можливості, „підтягав" до естетичних потреб свого часу. Вчений уважає, що „орієнтація на виражальні можливості лірики сформувала експресивну (фольклорну) групу жанрів, використання звернення як способу поетичного висловлювання привело до виникнення вокативної групи жанрів (референсні жанри, некрологічні жанри, жанри з умовним адресатом), застосування зображувальних якостей лірики спричинило появу групи репрезентативних жанрів (власне традиційних жанрів, жанрів тропової структури (вірш-алегорія), медитативних жанрів" (С. 363). Своїм дослідженням Юрій Клим'юк переконливо доводить, що жанрова система Франкової лірики відзначається тенденцією до родової й видової повноти, природно-художньої багатоаспектности й поліфонічного стильового звучання.

Зрозуміло, що навіть така монументальна праця не може вичерпати усієї проблематики жанрів лірики І. Франка, а сама монографія, попри всі заслужені компліменти її авторові,— не викликати окремих зауваг. Так, структура роботи виглядала б логічнішою й компактнішою, якби Юрій Клим'юк не розпорошував на окремі розділи вокативні (третій і п'ятий) та репрезентативні (сьомий і восьмий) жанри. Крім того, він не врахував, що медитативність є чи не основною ознакою лірики „поета думки" (О. Білецький), поета „ґетеанського роду" (Є. Маланюк), а тому аналіз медитативних жанрів наприкінці книжки не цілком умотивований. Відзначаються непропорційністю й окремі підрозділи монографії. Зокрема, поверхово проаналізовано такі прикметні жанри, як літературна пісня, веснянка, гімн. При цьому зовсім не згадано віршів циклу „Гімни й пародії" зі збірки „Давнє й нове". Водночас розгляд нехарактерних для поета жанрів (епістоли, прощального посмертного слова, поминальника) займає у книжці значно більше місця. Не завжди вчений враховував і властивий Франкові синкретизм, дифузію жанрів, особливо коли йдеться про веснянки, послання, сонет тощо. Хотілося б також ширшої розмови про роль циклів у жанровому системогенезі лірики Каменяра... Але така розмова з автором монографії вже не відбудеться ніколи.

15 листопада 2007 р. Юрій Клим'юк приїхав із Києва з довгожданим дипломом доктора філологічних наук, зайшов в alma mater — Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, на кафедру української літератури, яку нещодавно очолив, прийняв щирі вітання від друзів. А ввечері його серце, вщерть сповнене радости, зупинилося... Назавжди.

На найвищому злеті відійшов у вічність один із найавторитетніших франкознавців сучасности. Але залишиться його Книга — monumentum, aere perennius. Пам'ятник, триваліший за мідь. Нерукотворний пам'ятник Юрієві Клим'юку.

Валерій КОРНІЙЧУК

Мельник Ярослава. Іван Франко й biblia apocrypha.— Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2006.— 512 с.

Перше, що впадає у вічі, коли ознайомлюєшся з монографією Я. Мельник,— це навдивовижу цікава манера називання розділів і підрозділів. У її містико-сакральному та наскрізь цитатному „світі" відчутні і дух апокрифічних оповідей, і стилістика Франкових студій, і, безперечно, методологічна концепція самої дослідниці, котра по-своєму, справді оригінально розглядає апокрифологічний доробок І. Франка.

На наш погляд, найважливішою складовою наукового інструментарію Я. Мельник є настанова на доглибинне пізнання феномену Франка-апокрифолога, або ж, як кажуть деконструктивісти, апокрифічних контурів творчости І. Франка як єдиного тексту. Маючи перед собою таку настанову, доводиться шукати відповіді на чимало питань, зокрема:

1. Чому вивчення саме апокрифічної спадщини покладено в І. Франка на наукову основу (досить згадати, що сам дослідник у багатотомному виданні „Апокрифів і леґенд з українських рукописів" навіть виклав основні складові своєї методи)?
2. Як вписуються у контекст Франкової „соціалістичної" доктрини його апокрифічні студії?
3. Як пояснити часте використання у Франкових художніх творах апокрифічних мотивів у ролі „чужого слова"?

Безперечно, однозначно відповісти на ці та інші спровоковані рецензованою монографією питання неможливо. Однак у цьому, ймовірно, і немає потреби. Бо, як засвідчує сакральний простір тексту Я. Мельник, істина — ідеальна, вона зберігає свою рецептивну дієвість лише у параболі. Manifestom non eget probatione!

Рухаючись у „світі" рецептивних „горизонтів" монографії Я. Мельник, відзначимо передусім такі власне деконструктивістські маркери дослідницького принципу гетерономности, репрезентовані у структурі дослідження:

1. Специфіка апокрифічного сказання, яке вже у самій своїй жанровій структурі містить знаки „включености" в біблійний та світський (С. 45) художні дискурси.
2. Шляхи приживання „космополітичної ростини" (С. 89) апокрифів на українських культурних теренах.

15 листопада 2007 р. Юрій Клим'юк приїхав із Києва з довгожданим дипломом доктора філологічних наук, зайшов в alma mater — Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, на кафедру української літератури, яку нещодавно очолив, прийняв щирі вітання від друзів. А ввечері його серце, вщерть сповнене радости, зупинилося... Назавжди.

На найвищому злеті відійшов у вічність один із найавторитетніших франкознавців сучасности. Але залишиться його Книга — monumentum, aere perennius. Пам'ятник, триваліший за мідь. Нерукотворний пам'ятник Юрієві Клим'юку.

Валерій КОРНІЙЧУК

Мельник Ярослава. Іван Франко й biblia apocrypha.— Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2006.— 512 с.

Перше, що впадає у вічі, коли ознайомлюєшся з монографією Я. Мельник,— це навдивовижу цікава манера називання розділів і підрозділів. У її містико-сакральному та наскрізь цитатному „світі" відчутні і дух апокрифічних оповідей, і стилістика Франкових студій, і, безперечно, методологічна концепція самої дослідниці, котра по-своєму, справді оригінально розглядає апокрифологічний доробок І. Франка.

На наш погляд, найважливішою складовою наукового інструментарію Я. Мельник є настанова на доглибинне пізнання феномену Франка-апокрифолога, або ж, як кажуть деконструктивісти, апокрифічних контурів творчости І. Франка як єдиного тексту. Маючи перед собою таку настанову, доводиться шукати відповіді на чимало питань, зокрема:

1. Чому вивчення саме апокрифічної спадщини покладено в І. Франка на наукову основу (досить згадати, що сам дослідник у багатотомному виданні „Апокрифів і леґенд з українських рукописів" навіть виклав основні складові своєї методи)?
2. Як вписуються у контекст Франкової „соціалістичної" доктрини його апокрифічні студії?
3. Як пояснити часте використання у Франкових художніх творах апокрифічних мотивів у ролі „чужого слова"?

Безперечно, однозначно відповісти на ці та інші спровоковані рецензованою монографією питання неможливо. Однак у цьому, ймовірно, і немає потреби. Бо, як засвідчує сакральний простір тексту Я. Мельник, істина — ідеальна, вона зберігає свою рецептивну дієвість лише у параболі. Manifestom non eget probatione!

Рухаючись у „світі" рецептивних „горизонтів" монографії Я. Мельник, відзначимо передусім такі власне деконструктивістські маркери дослідницького принципу гетерономности, репрезентовані у структурі дослідження:

1. Специфіка апокрифічного сказання, яке вже у самій своїй жанровій структурі містить знаки „включености" в біблійний та світський (С. 45) художні дискурси.
2. Шляхи приживання „космополітичної ростини" (С. 89) апокрифів на українських культурних теренах.

3. Лінії включення рукописних апокрифічних оповідей і їх варіантів, що побутують у середовищі українського народу в усній формі, у загальносвітову апокрифічну скарбницю (С. 151).
4. „Сліди“ апокрифічних оповідей (світових і українських) у науковій та художній творчості І. Франка як єдиному тексті.
5. „Ескізи контурів“ фавітаційного поля апокрифічного письменства (С. 311) у творчості І. Франка, спрямовані на майбутнього реципієнта-дослідника.

Усі названі інтертекстуальні проблеми надзвичайно цікаво і ґрунтовно виписані у монографії Я. Мельник. Спинимося на кожній із них докладніше.

Апокрифічний жанр має особливий статус у літературознавстві завдяки своєму походженню. У багатьох стародавніх релігіях (єгипетській, вавилонській, фінікійській, грецькій та ін.) апокрифами вважали „священні книги, що містили таємне, езотеричне знання, доступне тільки для посвячених у всі тайни культу та містерії“ (С. 34),— зазначає Я. Мельник, покликаючись на праці численних дослідників (І. Франка у тому числі). З часу утвердження християнства у тлумаченні поняття „апокриф“ з'явилися розбіжності, яких не усунено досі. Суть їх полягає у проведенні межі між доктринальним ученням Біблії та різноманітними авторськими чи анонімними текстами релігійно-містичного спрямування. Скажімо, в апостольські часи таємниця воплочення Христа трактувалась як апокрифічність (С. 35), а вже з появою різноманітних відгалужень християнської релігії (наприклад, гностичного) апокрифи почали розуміти як „книги „підроблені“, „неправдиві“, „відречені“, твори сумнівного походження та анонімного авторства“, „шкідливі з погляду Церкви“ (С. 38—39). Аналізуючи шляхи і концептуальні засади процесу зміни семантики терміна, Я. Мельник залучає праці Отців Церкви, протестантських священиків, гностиків, українських і закордонних апокрифологів, широко ілюструє неоднозначність і багатовимірність цього поняття, вживаного і у прямому, і у переносному значеннях (скажімо, щодо „Пісень Осіяна“ Дж. Макферсона). Зауважена внутрішня етимологічна дуальність терміна, очевидно, зумовила головні жанрові риси апокрифічних сказань (наявність і біблійних, і світських мотивів, переплетення суто релігійного з містичним), які представляють водночас і „сильні“, і „слабкі“ аспекти апокрифічного феномену. Згодом у тексті монографії ця генологічна проблема докладніше висвітлюється шляхом аналізу парафраз апокрифічних структур у художніх текстах І. Франка. Однак докладніше про це ми скажемо пізніше.

З'ясовуючи категоріальний статус апокрифічного письменства, Я. Мельник звертається передусім до праць І. Франка (передмова до І—V томів „Апокріфів і леґенд з українських рукописів“, „Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського“, „Святий Климент у Корсуні. Причинок до історії старохристиянської легенди“ та ін.), проводячи також відповідні паралелі з апокрифологічними дослідженнями С. Аверинцева, О. Веселовського, М. Драгоманова, Т. Мейзерської, О. Меня, В. Мочульського, А. Наумова, О. Пипіна, В. Сахарова, М. Тихонравова та ін. У цьому розмаїтому світі критичних оцінок Я. Мельник почувається цілком органічно, ніколи не випускаючи з поля зору головної проблеми, задекларованої у назві монографії. Тому й висновки дослідниці щодо естетичного феномену апокрифічних оповідей справді вивірені й послідовні. Подібно до І. Франка, Я. Мельник уважає, що апокрифи — це книги, які дивовижним чином репрезентували в собі „високу поетичну сяйність“ і „упадок смаку“, відобразили „акореляцію стилістики „таємних“ книг із канонічними“ (С. 306).

Визначено у рецензованій монографії і провідні текстологічні принципи, які застосував І. Франко для укладання і дослідження української апокрифічної спадщини (С. 159—171):

- відповідність опублікованого тексту рукописному;
- публікація різних редакцій пам'яток;
- увага до різночитань текстів і порівняння редакцій;
- докладний опис рукописів;
- увага до марґінальних і прикінцевих записів;
- інтерес до палеографічних і кодикологічних характеристик пам'яток.

Розкриваючи їх, науковець не оминула увагою і Франкових „дописувачів" — людей, які тією чи іншою мірою прислужилися до збирання апокрифічного матеріалу на українських теренах (В. Гнатюк, д. Теодор Дерлиця, Д. Єндик, А. Петрушевич, С. Самборина, С. Телевцьовий, О. Франко, о. Ілля Яремецький-Білахевич та ін.). Усе це засвідчує не просто скрупульозність дослідниці, а й її наукову толерантність, почерпнуту, можливо, у фаховій лабораторії самого І. Франка. Думаємо, що саме такий підхід забезпечив ґрунтовне висвітлення багатовимірности жанрово-категоріального статусу апокрифічних сказань.

У такому ж руслі здійснено у монографії компаративний аналіз світового і власне українського апокрифічного матеріалу. Як і І. Франко, Я. Мельник бачить у процесах засвоєння апокрифів двосторонню закономірність, широко і вичерпно доводить її ілюстративною базою.

Звичайно, найбільш повно висвітлено у дослідженні проблему проникнення „таємних" книг в український духовний простір. У розкритті цієї магістральної теми І. Франко, на думку Я. Мельник, основну увагу звернув на такі аспекти: доктринальний, естетичний, порівняльний, рецептивний (С. 306—307). Зокрема, серед апокрифічного масиву І. Франко виділяв „ложні" книги (власне апокрифічні), „істинні" сказання (так звану апокрифіку в богослужбових книгах) та тексти, дозволені Церквою для читання (С. 94—103). Водночас така доктринальна класифікація поглиблена в наукових студіях І. Франка розглядом жанрових і проблемно-тематичних особливостей апокрифів (наприклад, циклу Псевдо-Климентин, „Мучениціва святої Фетінії", „Євангелія псевдо-Матея", „Благовіщення Богородиці"), що забезпечило з'ясування естетичної вартости „таємних" книг. Тестуючи ж на апокрифічну місткість велику кількість текстів української літератури, І. Франко, як стверджує Я. Мельник, виявив вплив передусім „Книги Єноха", „Євангелії Никодима", „Протоєвангелії Якова", „Ходіння Богородиці по муках". Однак, на його думку, українська література засвідчила у цьому процесі не просте запозичення апокрифічних мотивів, а їх творче опрацювання — відповідно до національної рецептивної моделі (С. 124). Промовистими прикладами збагачення апокрифічної жанрово-тематичної схеми стали, як видно з проведеного у рецензованій монографії аналізу, „Слово о Лазареве Воскресении" та поема „Марія" Т. Шевченка.

„Українсько-руські рукописи можуть внести чимало нового і цікавого в скарбницю знання сього предмета",— писав І. Франко у передмові до першого тому своєї збірки рукописів (С. 151), маючи на увазі потребу у дослідженні апокрифічних текстів, які знайшов він сам і його друзі у різноманітних приватних колекціях (А. Петрушевича, о. Іллі Яремецького-Білахевича), книгозбірнях Крехівського, Святоонуфріївського та Плісниського василіянських монастирів, бібліотеках Перемишльської капітули, Львівського університету, Ставропігійського інституту, Народного дому, НТШ, Віденської придворної книгозбірні та ін. Величезна „українська" колекція апокрифічних сказань допомогла І. Франкові не тіль-

ки укласти багатотомну працю „Апокріфи і легенди з українських рукописів", а й з'ясувати роль цього „засобу духової сили" у формуванні традицій та національного колориту культурної спадщини українців. Ба більше, І. Франко, як зазначає Я. Мельник, мав мету вкласти цією своєю працею цеглину до „спільної будови" національного ренесансу (С. 156—157). Отже, апокрифологічні студії І. Франка, незважаючи на властиве їм релігійне забарвлення (конче потрібне для розуміння суті цього жанру), аж ніяк не випадають із єдиного тексту його культуротворчої діяльности, в якій на різних етапах осмислення національного поступу переважали то соціалістичні, то атникомуністичні ідеали. Франкове глибинне відчуття тяглости національної традиції в українському письменстві відзначав також Д. Козій, думку якого цілком слушно цитує Я. Мельник для узагальнення власних припущень про місце апокрифічної спадщини у творчості Каменяра: „Поет-борець, поет-прометеїст, що попалив чимало мостів за собою з одчайдушною відвагою оспіваних ним „конкістадорів", не зірвав, проте, зв'язків із традицією; навпаки, він будував нові мости, що нерозривно сполучують сучасне з минулим" (С. 272).

Усвідомленням культуротворчої мети свого наукового дослідження, ґрунтованого на заздалегідь визначених методологічних засадах, зумовлене, міркуємо, і свідоме використання апокрифічних мотивів у Франкових художніх творах. Письменник сам признавався, що орієнтується передусім на читача з „освіченим літературним оком". Я. Мельник зазначає, що деякі інтертекстуальні вкраплення у творах І. Франка відразу натякають на апокрифічне джерело; щоб зрозуміти інші,— „потрібно додаткової підказки", як, наприклад, щодо фрази Луципера в оповіданні „Як Русин товкся по тім світі", що насправді належала польському політикові А. Голуховському (С. 297). Іншу особливість поводження Франка-письменника з апокрифічним першоджерелом сам він охарактеризував М. Мочульському так: „щедро пророщуючи „гірчичні зерка" святоотцівських текстів", додавав „до первовзорів чимало свого" (С. 295).

Відзначаючи у монографії ці та інші форми існування „апокрифічного слова" у структурі художніх творів І. Франка, Я. Мельник пропонує „цікавості критиків" насправді захопливий екскурс у відповідний сакральний часопростір — із усіма притаманними йому жанрово-стильовими і композиційними ознаками. Ця частина монографії засвідчує цілком органічне злиття „горизонтів" автора, тексту і реципієнта, витримане у рамках властивої деконструктивістській методології інтертекстуальної концепції. Названого підходу не зраджує дослідниця і тоді, коли цитує аналогічні думки інших літературознавців (В. Антофійчука, І. Бетко, Г. Грабовича, Д. Козія, М. Комариці, Б. Криси, А. Нямцу, Б. Тихолоза та ін.); однак навіть тоді вона не оминає нагоди увиразнити їхні судження конкретно-текстуальними апокрифічними паралелями.

Поема „Іван Вишенський" зацікавила Я. Мельник мотивом „ходіння по сонячному промінню", запозиченим із апокрифічних „Євангелія Томи-Ізраїльтянина" і „Євангелія дитинства", а також євангельського епізоду ходіння апостола Петра по воді. Значення цієї фінальної деталі твору, коли аскет, передумавши, просить Бога все ж повернути його в Україну „по промінню золотім", дослідниця парадоксально пояснює „позитивістською настановою поета": таким було „його бачення порятунку України в найтяжчую годину" (С. 198).

Дивовижна когезія релігійної та позитивістської домінант у світогляді І. Франка зримо наявна чи не в усіх творах, маркованих апокрифічними мотивами. Містична система гностичної апостоліади (з „Повісти про діяння апостолів Андрія і Матвія в країні людожерів"), яка тією чи іншою мірою пов'язана з усвідомленням людиною своєї місії у тогочасному суспільстві, присутня у внутрішній

параболічній організації поетичної картки „Як голова болить!..“ і гуцульського „образка“ „Терен у нозі“. Аналогічно „грішить“ позитивізмом Франкова ангелофанія повісти „Як Юра Шикманюк брів Черемош“, запозичена з апокрифічних апокаліпсисів „Пастир“ Герми, „Заповіт Авраама“, „Одкровення Варуха“, „Видіння Павла“, „Житіє Феодори“, адже вона зрівнює тактики впливу на людську душу Чорного і Білого демонів, переводячи етичний дуалізм у сферу „творчих і керівних сил світу“ (С. 217).

Відлуння „таємних“ книг вчувається і в леґендах І. Франка, більшість із яких (поема „Смерть Каїна“, „Леґенда про Пилата“) художньо опрацьовує дискусійну в богослов'ї тему фатального призначення людини, зокрема так званої місії Юди чи Пилата. Я. Мельник виділяє цілу низку мотивів поеми „Смерть Каїна“, які І. Франко запозичив з апокрифічних джерел (С. 240—245): туга за раєм (з леґенд про Адама і Єву), блукання пустелею в пошуках земного раю (з „Ходіння Зосима до рахманів“, „Ходіння Агапія до раю“, „Сказання про Макарія Римського“), фатальна смерть від рук сліпця (з апокрифа про Ламеха). „Леґенда про Пилата“, вміщена у цикл „Тюремних сонетів“ збірки „З вершин і низин“, звичайно, більш зримо ілюструє плюралізм підходів — щодо сприйняття вчинку юдейського прокуратора. Хоча сам І. Франко, очевидно, схильний був більше до неґації в оцінці постати Пилата, оскільки, як зазначає Я. Мельник, опрацьовував у художній структурі леґенди саме апокрифічний мотив „урочливого ока“ (С. 249). Така письменницька настанова, як твердять В. Антофійчук та А. Нямцу, не просто була суголосна ідеології „Тюремних сонетів“, а становила „домінанту естетичної свідомості автора назагал“ (С. 252).

Особливо цікавими жанровими зразками антитезного стильового опрацювання апокрифічних сказань є, на наш погляд, пародії І. Франка „Свята Доместіка“, „Життя, і страждання, і смерть, і прославлення преподобного Селедія“ та „П'яниця“. Як твердить Я. Мельник, І. Франко тему „Доместіки“ відшукав у рукописній праці С. Самборини, а сюжет „Селедія“ — у збірці Монтеґлона „Recuiel des poésies françaises des XV et XVI siècles“ (С. 254). Обидва Франкові твори — класичні зразки жанру parodia sacra — допомогли йому, на думку авторки рецензованої монографії, „апробувати нову для себе художню форму“, пристосувавши її жанровий канон до потреб простого читача, тобто вихідця з народу (С. 261—262). Леґенда „П'яниця“, за свідченням І. Франка В. Щуратові, покликана була прибрати „в український одяг“ мотив, безпосередньо запозичений із вірша німецького поета Зіґфріда Ліпінера „При чарці“ (С. 283). Реалізовуючи таку мету, І. Франко одночасно залучив до своєї художньої версії потрапляння у рай леґендарного п'яниці апокрифічне „Сказання о бражнику“, ввівши у нього розмову п'яниці з праведником Ноєм та портрети небесних „жителів“, чим „посилив, як пише Я. Мельник, сміхову наповненість тексту, його іронічні обертони“ (С. 279—280).

Апокрифічною космологією та есхатологією марковані два поетичні твори І. Франка („Ранок на пастівнику. Із галицьких образків“ і „На пастівнику“) та один прозовий („Як Русин товкся по тім світі“). Мотиви та образи їх можна легко впізнати, на думку Я. Мельник, в апокрифічних сказаннях „Апокаліпсис Йоана Богослова“, „Бесіда трьох святителів“, „Сувій божественних книг“, „Супірка Бога з чортом при творенню світа“, „Зішестя Христа до Аду“ та „Слово о бурению пекла“ (С. 287, 300). Якщо в аналізі поетичних творів у цій частині монографії науковець звернула увагу передусім на поєднання „соціяльної емпірики“ зі світом „апокрифічних леґенд“ (С. 291), то „Русин“, так би мовити, змусив її докладно описати естетичну функцію мотивів „збурення пекла“ та „привласнення території в раю“ (завдяки капелюхові) у внутрішній організації оповідання.

Зовсім інший (справді сакральний) пласт апокрифічного матеріалу використано у Франкових поезіях, присвячених св. Миколаю,— „Чудо з ковром“ та „Чудо з утопленим хлопцем“. У цих творах наявні святительські мотиви „Житія святого Миколая“, „Чуда в ковре“ Псевдо-Єфрема, „Чуда з хлопцем на дні моря“ св. Климента Римського (С. 263—270), які, безперечно, найбільше сприяють досягненню мети, декларованої у „Передньому слові“ до збірки „Давнє й нове“ і цитованої у Я. Мельник: „Популяризувати багатий скарб поезії та життєвої мудрості, що міститься в нашім старім письменстві“ (С. 272).

Підсумовуючи численні факти апокрифічної маркованости наукових і художніх праць І. Франка, дослідниця ще раз повертається до високих критичних оцінок (А. Брікнера, В. Щербини, Ф. Пастрнка, М. Возняка, І. Качановського та ін.) монументального п'ятитомного корпусу „Апокріфи і леґенди з українських рукописів“. Більшість із рецензентів цього Франкового видання відзначила „ерудицію автора, його наукову сумлінність, наявність у публікації багатого наукового апарату, різного типу покажчиків, ґрунтовних і розлогих орієнтаційних передмов“ (С. 308).

Усі ці критичні судження та зроблений у дослідженні Я. Мельник аналіз апокрифічних мотивів у художніх творах І. Франка засвідчують наявність справді потужного „гравітаційного поля апокрифічного письменства“ (С. 311) в єдиному тексті творчости Каменяра. Апокрифологічний доробок І. Франка, на наш погляд, увиразнює культуро- і націєцентричні засади його світогляду, розкриває ті грані художньої концепції, які видаються, на перший погляд, суперечливими чи неоднозначними.

Відзначаючи загалом високий рівень рецензованої монографії, хочемо водночас застерегти читачів від позірного сприйняття метафоричних назв розділів і підрозділів. Від них сильно „віє“ масонськими символікою, семантикою і навіть стилістикою. Сподіваємося, що такий ореол не призведе до неадекватного тлумачення цього справді актуального у сучасному франкознавстві наукового дослідження, до якого, до речі, ще й додано зібрані Я. Мельник у багатьох архівах матеріали раніше ніде не публікованого IV розділу V тому „Апокріфів і леґенд з українських рукописів“ І. Франка.

Світлана ЛУЦАК

Вільшина Остап. Я — син вільного роду: Поезії, публіцистика, літературна критика / Упорядкування, вступна стаття і примітки Богдана Мельничука.— Чернівці: Видавничий дім „Букрек“, 2006.— 168 с.

20—30-ті роки XX ст., тобто період румунської окупації Буковини (1918—1940),— це окремий період в історії української літератури, що потребує свого достеменного дослідження, до якого буковинські літературознавці тільки підступили. У радянський час про цю добу можна було лише згадувати, ілюструючи переслідування румунською владою українських письменників, передусім Ольги Кобилянської, творчість якої цього періоду навіть притлумлювалася радянським літературознавством у 40—80-х рр. XX ст. Тільки на початку XXI ст. з'явилися хрестоматія з художніх творів письменників Буковини другої половини XIX —

Зовсім інший (справді сакральний) пласт апокрифічного матеріалу використано у Франкових поезіях, присвячених св. Миколаю,— „Чудо з ковром“ та „Чудо з утопленим хлопцем“. У цих творах наявні святительські мотиви „Житія святого Миколая“, „Чуда в ковре“ Псевдо-Єфрема, „Чуда з хлопцем на дні моря“ св. Климента Римського (С. 263—270), які, безперечно, найбільше сприяють досягненню мети, декларованої у „Передньому слові“ до збірки „Давнє й нове“ і цитованої у Я. Мельник: „Популяризувати багатий скарб поезії та життєвої мудрості, що міститься в нашім старім письменстві“ (С. 272).

Підсумовуючи численні факти апокрифічної маркованости наукових і художніх праць І. Франка, дослідниця ще раз повертається до високих критичних оцінок (А. Брікнера, В. Щербини, Ф. Пастрнка, М. Возняка, І. Качановського та ін.) монументального п'ятитомного корпусу „Апокріфи і леґенди з українських рукописів“. Більшість із рецензентів цього Франкового видання відзначила „ерудицію автора, його наукову сумлінність, наявність у публікації багатого наукового апарату, різного типу покажчиків, ґрунтовних і розлогих орієнтаційних передмов“ (С. 308).

Усі ці критичні судження та зроблений у дослідженні Я. Мельник аналіз апокрифічних мотивів у художніх творах І. Франка засвідчують наявність справді потужного „гравітаційного поля апокрифічного письменства“ (С. 311) в єдиному тексті творчости Каменяра. Апокрифологічний доробок І. Франка, на наш погляд, увиразнює культуро- і націєцентричні засади його світогляду, розкриває ті грані художньої концепції, які видаються, на перший погляд, суперечливими чи неоднозначними.

Відзначаючи загалом високий рівень рецензованої монографії, хочемо водночас застерегти читачів від позірного сприйняття метафоричних назв розділів і підрозділів. Від них сильно „віє“ масонськими символікою, семантикою і навіть стилістикою. Сподіваємося, що такий ореол не призведе до неадекватного тлумачення цього справді актуального у сучасному франкознавстві наукового дослідження, до якого, до речі, ще й додано зібрані Я. Мельник у багатьох архівах матеріали раніше ніде не публікованого IV розділу V тому „Апокріфів і леґенд з українських рукописів“ І. Франка.

Світлана ЛУЦАК

Вільшина Остап. Я — син вільного роду: Поезії, публіцистика, літературна критика / Упорядкування, вступна стаття і примітки Богдана Мельничука.— Чернівці: Видавничий дім „Букрек“, 2006.— 168 с.

20—30-ті роки XX ст., тобто період румунської окупації Буковини (1918—1940),— це окремий період в історії української літератури, що потребує свого достеменного дослідження, до якого буковинські літературознавці тільки підступили. У радянський час про цю добу можна було лише згадувати, ілюструючи переслідування румунською владою українських письменників, передусім Ольги Кобилянської, творчість якої цього періоду навіть притлумлювалася радянським літературознавством у 40—80-х рр. XX ст. Тільки на початку XXI ст. з'явилися хрестоматія з художніх творів письменників Буковини другої половини XIX —

першої половини XX ст.[1] та монографія Ярослави Мельничук про життя і творчість О. Кобилянської у 1914—1940 рр.[2], де цілком по-новому висвітлюється раніше затемнена смуга в історії української літератури. Але поза увагою дослідників ще й досі залишається творчість багатьох буковинських письменників, що виступали у 20—30-х роках XX ст., серед яких такі особистості, як Сидонія Никорович-Гнідей (Гнідий, Гніда; 1888—1957), Іван Бордейний (О. Задума; 1884—1966), Володимир Залозецький (1884—1965), які не знайшли собі місця у згаданій хрестоматії. Досі не висвітлено ролі суспільно-політичного й літературно-мистецького журналу „Самостійна думка" (1931—1937), формальним видавцем і редактором якого був буковинець Сильвестр Никорович, але ідейним редактором — Олег Ольжич, який керував журналом на віддалі, з Праги. Цей журнал, у якому друкувалися переважно позабуковинські українські письменники і публіцисти націоналістичного спрямування, відіграв консолідаційну роль і для літературного процесу на Буковині.

Слід вважати, що ми стоїмо на порозі поглибленого вивчення українського літературного процесу на Буковині. Про це свідчить передусім невтомна праця професора Богдана Мельничука, який систематично відкриває забуті факти з літературного минулого Буковини, замовчані імена письменників. Знаменною щодо цього можна вважати появу посмертного зібрання творів поета і літературного критика Остапа Вільшини (Юрія Пентелейчука), який за життя не встиг видати окремою книжкою свого поетичного доробку. Упорядковане Б. Мельничуком, ним же й прокоментоване та попереджене вступною статтею, це ошатне видання оформлене художником Анатолієм Гамалем у стилі модерн й надруковане на добротному папері та позначене у вихідних даних як літературно-художнє видання. Щоправда, таке оформлення книжки, на перший погляд, обіцяє, що видання призначене передусім для масового читача. Таким самодостатнім воно могло б бути, вміщуючи тільки поетичні твори, попереджені письменницькою чи журналістською, тобто есеїстичною, вступною статтею. І таку статтю міг би написати й письменник Б. Мельничук, автор багатьох публіцистичних статей та есе, опублікованих у періодичній пресі. Але ж він і досвідчений учений, який розуміє, що архівні автографи з неопублікованої поетичної збірки Остапа Вільшини вимагають зіставлення з тими текстами, які були опубліковані за життя автора, а отже, потребують наукового коментування, що біографія цього письменника невідома не тільки широкому читачеві, а й фахівцям-філологам. У наслідку ми отримали чудово оформлене наукове видання усієї літературної спадщини поета, який „вже виходив на арену першорядности в новішому письменстві, та доля запобігла цьому", як писав літератор і суспільно-політичний діяч Іван Стасюк у поки що єдиній відомій нам посмертній статті „Юрій Пентелейчук (Остап Вільшина)"[3].

Видання має таку структуру: „Назавше двадцятип'ятилітній" (вступна стаття Б. Мельничука). Лірика. Переспіви. Гумор. Дітям. Публіцистика. Критика. Мемуарне (додаток). Примітки.

---

[1] Письменники Буковини другої половини XIX — першої половини XX століття: Хрестоматія / За ред. Б. І. Мельничука, М. І. Юрійчука.— Чернівці, 2001.— 800 с. На титулі зазначено: „Частина I", отож читача підготовлено до того, що того самого періоду стосуватиметься й частина друга; насправді 2-га частина вийшла під назвою: Письменники Буковини другої половини XX століття: Хрестоматія.— Чернівці, 2005.— Ч. 2. Отож читач має підстави запитати: а де ж частина перша, що стосується заявленого в назві книжки періоду, а саме другої половини XX ст.?

[2] Мельничук Я. На вечірньому прузі: Ольга Кобилянська в останній період творчості (від 1914 р.).— Чернівці, 2006.— 214 с.

[3] Стасюк І. Юрій Пентелейчук (Остап Вільшина) // Зоря (Чернівці).— 1924.— 25 трав.

У вступній статті, перефразовуючи свідчення згаданого І. Стасюка про те, що Остап Вільшина „о много більше мав нагоду пережити" за останні кілька років свого життя, „чим хтось із стариків, числячи 80 років", Б. Мельничук стверджує, що життя поета „було таке інтенсивне, настільки сповнене напружених перипетій, що його вистачило б на гостросюжетну повість чи навіть роман, які, хочеться вірити, ще будуть написані" (це каже дослідник української біографічної художньої літератури, автор спеціальної монографії на цю тему). Але тим часом автор воліє обійтися „кількома штрихами" до „небуденного життєпису" письменника.

Письменникові легше написати біографічний роман, даючи волю власній фантазії. А от зібрати конкретний історичний матеріал для наукової біографії набагато важче. Тим більше, що й спогадів живих сучасників Остапа Вільшини вже неможливо зібрати, бо з таких ніхто не залишився серед живих. Автор вступної статті спирається тільки на цитовану статтю І. Стасюка та спогади поетового брата Дмитра Пентелейчука, опубліковані в сторожинецькій районній газеті „Радянське село" від 28 травня 1977 р. (у літературному записі вчительки Гарафини Маковій), та на рукопис спогадів поетової вдови Параскеви Пентелейчук (у дівоцтві — Герман), які досить незграбно записала 22 травня 1967 р. старший науковий співробітник Чернівецького краєзнавчого музею В. Піскалова. А взагалі відчувається, що Параска Герман не хоче говорити на цю тему: адже вона вже була громадянкою Румунії і розповідати про своє ставлення до колишньої румунської окупації Буковини для неї було, можливо, й небезпечно. Усі згадані тексти надруковані в додатковому розділі рецензованої книжки „Мемуарне". Але у статті Б. Мельничука наявні набагато повніші факти, яких немає у згаданих спогадах, отож узято їх із статей небагатьох попередників автора, які писали про Остапа Вільшину?

Йдеться насамперед про незгадану статтю Олександра Крицевого „Народні співці Буковини", опубліковану 1945 р. в збірникові „Сонце над Карпатами"[4]. Цей автор на хвилі деякої лібералізації в сталінській політиці щодо національного питання під час Другої світової війни, в річищі так званого єдиного потоку, засудженого незабаром більшовиками, написав з пієтизмом не тільки про Ю. Федьковича і О. Кобилянську, а й призабутих Сидора й Григорія Воробкевичів, Євгенію Ярошинську, Осипа Маковея, Данила Харов'юка, Володимира Кобилянського, про яких заборонено згадувати в друці упродовж ще наступних десяти років, і навіть про Єротея Пігуляка і Теодота Галіпа, які після 1945 р. далі перебували у списку „українських буржуазних націоналістів", проскрибованих до кінця 80-х років XX ст. До цих найвидатніших українських письменників на Буковині, яких у статті названо „народними співцями" (у значенні „національні співці"), О. Крицевий відніс і Остапа Вільшину, коротко переповівши основні факти з його біографії і давши таку саму, як про всіх інших, коротку характеристику його творчости. Наприкінці статті подано два зразки поетичної творчости Остапа Вільшини — „Колись весняною порою" та „Веснянка".

Отже, немає підстав стверджувати, як це робить Б. Мельничук, що з часу 1930-х років, коли вірші Остапа Вільшини ще передруковувалися в чернівецькому дитячому журналі „Українська ластівка", до кінця 50-х років, коли про поета згадала газета „Радянська Буковина" з додатком трьох віршів, серед яких була й згадана „Веснянка", у публікуванні творів поета, а отже, і згадуванні його імени, мовляв, „настала довга перерва — майже на двадцять літ".

---

[4] Крицевий О. Народні співці Буковини // Сонце над Карпатами.— Чернівці, 1945.— С. 25, 32.

Не треба скидати з рахунку й те, що, крім статті О. Крицевого у 1945 р., за останнє повоєнне десятиріччя було немало зроблено для популяризації імени Остапа Вільшини в українській діаспорі. Бо хоч еміґраційні видання і не мали доступу до широкого читача на материковій Україні під більшовицькою владою, поодинокі особи, хто був „посвячений" у знайомство із забороненою літературою, знали, що в Енциклопедії українознавства вміщено першу енциклопедичну біограму Остапа Вільшини[5], а в солідній монографії про Буковину теж ішлося про нього[6]. Отож саме ці видання інспірували більшовицьку владу протиставити „буржуазно-націоналістичній пропаганді" власну позитивну позицію, в даному разі — до Остапа Вільшини шляхом „перетягання" його, як і багатьох інших, до свого табору.

Висловлюючи у вступній статті тезу, що „і лишень у кінці 50-х років мовчанку довкола імені передчасно згаслого краянина та його забутої поезії порушила газета „Радянська Буковина" від 12 травня 1959 р.", Б. Мельничук має рацію тільки почасти, тобто щодо підрадянського читача. Однак автор не каже, який саме матеріал був опублікований у цій обласній газеті — органі Чернівецького обкому Компартії України. А була це публікація короткої анонімної (читай — редакційної) статті під рубрикою „З літературного минулого Буковини" „Юрій Пентелейчук (1899—1924)" з додатком трьох його віршів: „Веснянка" (1921), „Я син гуцульських гір" (1922) та „З Чорногори" (1923). На жаль, Б. Мельничук не спостеріг, що в бібліографічному покажчику „Федір Погребенник" (К., 1999, с. 35) розкрито автора цієї публікації — Федора Погребенника, на той час ще чернівчанина. Отож Ф. Погребенник у цій першій коротенькій своїй статті про Остапа Вільшину демонструє, що знає, хоч не називає, статтю О. Крицевого, бо повторює з неї скупі біографічні відомості й оціночні елементи, як-от те, що поезії Остапа Вільшини оповиті серпанком смутку, бо поет писав їх, бувши хворим і переслідуваним румунською сиґуранцою, і що на них позначився вплив раннього П. Тичини. Звичайно, ні О. Крицевий, ні Ф. Погребенник з відомих причин не могли сказати про цілком очевидний вплив на нього ще й поетів-„молодомузівців". Наголос у замітці Ф. Погребенника, як і в статті О. Крицевого, робиться на оптимістичних, життєрадісних настроях поезії Остапа Вільшини, на його закликах стати „щільними рядами" до праці й боротьби, бо „плачем і сльозами ніхто ще з себе не скинув кайдан", на вірі поета, що „прийде день, прийде час — розвалиться тюрма, і встане свобідний народ!" Ці абстрактні вислови газета толерувала як близькі до більшовицької ідеології, навіть згадала, що некролог про Остапа Вільшину написав комуніст І. Стасюк.

Так званий радянський читач не міг і здогадатися, що публікації 1959 р. ще довго могло б не бути, якби редактор обласної газети „Радянська Буковина" К. Демочко не тримав у шухляді настільну книжку про Буковину — згадане діаспорне видання з 1956 р., у якому вміщено на двох сторінках параграф про Остапа Вільшину з викладеною без так званих антирадянських випадів страдницькою біографією молодого поета. Це й допомогло К. Демочкові обґрунтувати в обкомі

---

[5] Енциклопедія українознавства: В 11 т. Словникова частина.— Мюнхен, 1955.— Т. 1.— С. 282. Додатковий 11-й том опубліковано у 2003 р.

[6] Буковина, її минуле і сучасне / Під ред. Д. Квітковського, Т. Бриндзана і А. Жуковського.— Париж; Філадельфія; Детройт, 1956.— С. 566—567. Знали про це видання чернівецькі літературознавці. Принаймні під час перебування 1961 р. в кабінеті головного редактора газети „Радянська Буковина" Кузьми Демочка автор цих рядків, колишній чернівчанин, а тоді вже київський аспірант, побачив на столі цю книжку і виявив до неї інтерес. Йому дозволили її погортати.

партії доцільність завдання перехопити його до так званих прогресивних діячів на Буковині, які своєю діяльністю, мовляв, наближали вікопомне возз'єднання 1940 р. У параграфі про Остапа Вільшину, автором якого був еміґрант з Буковини Д. Яремчук, є дуже важливе посилання на джерело, з якого він почерпнув матеріал для себе: Д. Яремчук покликається на статтю Ігоря А. Луговця „Остап Вільшина", опублікованy в чернівецькій газеті „Новий час" від 20 грудня 1934 р. і передруковану з доповненнями в чернівецькому календарі „Самостійність" на 1936 р. Газета тепер доступна, а чи зберігся у Чернівцях або Львові календар з такою одверто антибільшовицькою назвою? Якщо ж тут немає, то шукати слід у бібліотеці НТШ у Сарселі.

То ось звідки почерпнув бодай скупий фактичний матеріал для своєї статті Олександр Крицевий у 1945 р.— із статті Ігоря А. Луговця, і ось звідки розлогіше викладає біографію Остапа Вільшини, зіславшись тільки на О. Крицевого, Ф. Погребенник у своїй другій статті — „Шляхами шукань і боротьби"[7] (якщо не безпосередньо зі статті Ігоря А. Луговця, то з параграфа у розділі Д. Яремчука у діаспорній колективній монографії про Буковину 1956 р.).

Цю саму біографічну канву використає Іван Фостій у статті „Дорога з вранішньою зорею"[8]. Але обидва автори — Ф. Погребенник та І. Фостій — якщо б і хотіли, то не могли з об'єктивних причин послатися на згадані „націоналістичні" видання. Чому ж промовчує про це у 90-х роках Б. Мельничук у своїй ревізіоністській статті „Остап Вільшина, якого маємо знати"[9], як і не згадує цього факту у вступній статті до поетичного блоку Остапа Вільшини у згаданій хрестоматії „Письменники Буковини"?[10] Годі шукати згадок про статті І. А. Луговця та Д. Яремчука і у вступній статті до рецензованої книжки. Тут узагалі посилання на джерела відсутні, хоч саме в такій праці всі джерела мали бути поіменовані.

Якщо у вступній статті до згаданого поетичного блоку в хрестоматії у так званій пристатейній бібліографії перелічено як „найсолідніші" статті Ф. Погребенника, А. Коржупової та І. Фостія, то у вступній статті до рецензованої книжки цей принцип пристатейної бібліографії відпав, але натомість не застосовано бібліографічних посилань. А від цього програє стаття на своїй науковості, хоч саме на науковість вона претендує.

У викладі біографії Ю. Пентелейчука у статтях Ф. Погребенника, І. Фостія та Б. Мельничука трапляються суперечності, зокрема щодо навчання Ю. Пентелейчука в Чернівецькій учительській семінарії. У Д. Яремчука, а вслід за ним — у Ф. Погребенника йдеться про вступ Ю. Пентелейчука у 1915 р. до семінарії, тоді як І. Фостій свідчить про вступ того року тільки на підготовчий курс, але в 1916 р. навчання було перерване російською окупацією Буковини, і лише восени 1917 р. поновилося; Ю. Пентелейчук закінчує другий підготовчий курс і складає вступні іспити вже до самої учительської семінарії, але і в ній провчився недовго, бо був призваний до австрійської армії.

[7] Погребенник Ф. Шляхами шукань і боротьби // Жовтень.— 1960.— № 2.— С. 138—141; його ж. Вільшина Остап // УРЕ.— К., 1960.— Т. 2.— С. 141.

[8] Фостій І. Дорога з вранішньою зорею // Радянська Буковина.— 1990.— 28 січ.

[9] Мельничук Б. Остап Вільшина, якого маємо знати // Буковина.— 1994.— 25 трав.; передрук під назвою: Остап Вільшина: співець „Великого Жовтня" чи національно свідомий буковинський українець? // Матеріали III Міжнародної історико-краєзнавчої наукової конференції, присвяченої 120-річчю заснування Чернівецького університету.— Чернівці, 1995.— С. 101—106.

[10] Мельничук Б. Остап Вільшина (1889—1924) // Письменники Буковини другої половини XIX — першої половини XX століття...— С. 675—679.

Ф. Погребенник услід за інформацією Д. Яремчука у згаданій діаспорній колективній монографії свідчить, що Ю. Пентелейчук не закінчив учительську семінарію, бо не склав наприкінці навчального року екзамен з румунської мови (1919), і пише про ухилення його від призову до румунської армії восени 1920 р. І. Фостій, навпаки, свідчить про закінчення семінарії саме у 1920 р., хоч нічим цього відкриття не арґументує. Хочеться вірити, що І. Фостій натрапив на якийсь документ. Б. Мельничук це твердження І. Фостія про закінчення семінарії не взяв до уваги, проте згодився з цим автором, що у 1920 р. Ю. Пентелейчука забирають до румунської армії, звідки він невдовзі втікає. На жаль, Б. Мельничук не помічає, що це твердження вступає у суперечність з твердженням поетової дружини П. Герман (Пентелейчук) про мобілізацію Юрія до війська у 1921 р. Очевидно, у примітці до спогаду треба було пояснити це.

Немає спільної думки не тільки щодо служби Ю. Пентелейчука в румунській армії, а й стосовно його еміґрації до Чехо-Словаччини. Ф. Погребенник услід за Д. Яремчуком вважав, що „юнак, здоров'я якого вже було підірване, відмовляється служити у війську, переховується майже рік, а *в квітні 1921 року* (курсив наш.— ***Р. П.***) втікає на Закарпатську Україну, сподіваючись продовжити там освіту, знайти працю"[11]. І. Фостій стверджує, що „казармену неволю він терпів кілька днів, а потім утік з війська. Переховувався в різних місцях Буковини, а згодом нелегально переїхав до Чехо-Словаччини. Спроба жандармів арештувати його влітку 1921 року не увінчалася успіхом. Він жив спочатку в Ужгороді, потім в Падебрадах". Тобто І. Фостій не стверджує, що втеча сталася саме у квітні 1921 р. Але він першим „штрихує" перебування Ю. Пентелейчука в Ужгороді і Падебрадах: тут, мовляв, жив він у важких матеріально-побутових умовах, часто, часом довго хворів; тут, незважаючи на негаразди, почалася його поетична творчість, у якій виразно чується глибокий смуток за Буковиною; тут з ним перебувала його дружина Параска Герман (хоч сама вона у спогадах про це не сказала); восени 1921 р. вдруге захворів на запалення легенів і пролежав в ужгородській лікарні до травня 1922 р.; тим часом чернівецька сиґуранца нібито зібрала компромат проти Ю. Пентелейчука в його антидержавній діяльності та встановила, що він утік з країни у жовтні 1920 р. (беручи до уваги дату його дезертирства з армії), у зв'язку з чим за ухвалою Чернівецького трибуналу від 11 лютого 1922 р. оголошено розшук Юрія Пентелейчука. А що знайшли його в ужгородській лікарні, то органи чехо-словацької влади запропонували Ю. Пентелейчуку повернутися в Румунію. Цю канву відтворив і Б. Мельничук.

Поетичну спадщину Юрія Пентелейчука — Остапа Вільшини (а підписував він свої твори то власним прізвищем, то псевдонімом) Б. Мельничук упорядкував у хронологічному порядку — від першого вірша, датованого 11 квітня 1920 р., до останнього, датованого 20 березня 1923 р.,— всього вісімдесят дві відомі на сьогодні поезії. Багато з них друкувалися за поетового життя, переважно, як вважає Б. Мельничук, у чернівецьких періодичних виданнях — місячникові „Промінь" (1921—1923) і газеті „Каменярі" (1910—1922), у львівському журналі „Світ дитини" (1919—1939) та в деяких закарпатських виданнях. Щоправда, Ф. Погребенник услід за переліком Д. Яремчука з діаспорної колективної монографії про Буковину (1956) у статті „Вірую у відродження рідного краю...": Пам'яті Юрія Пентелейчука — Остапа Вільшини", опублікованій у газеті „Буковинське віче" від 5 лютого 1991 р., називає ще інші часописи: львівську газету „Чорногора" (1921), „Воля" (Відень, 1919—1921), ужгородську газету „Свобода" (1922—1938). У біограмі про

[11] Погребенник Ф. Шляхами шукань...— С. 139.

Остапа Вільшину, в першому томі „Енциклопедії українознавства" (словникова частина, 1955) називаються ще газети „Український голос" (мабуть, той, що виходив у Перемишлі в 1919—1931), „Український скиталець" (Відень, 1920—1923). Д. Яремчук назвав ще часописи „Життя" (як можна припустити, чернівецький двотижневик, 1923), „Поступ" (львівський місячник, 1921—1930). Можливо, то були передруки.

Далі Б. Мельничук свідчить на підставі інформації в чернівецькому журналі „Промінь" (1923, ч. 3—4, с. 111) про дві збірки поезій, котрі підготував молодий поет Остап Вільшина,— „З-над Пруту" і „Жмуток незабудьків", з яких збереглася тільки перша, і повідомляє, що рукопис її нині зберігається в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України, але нічого не каже, як саме та рукописна збірка давно померлого поета потрапила до відділу рукописних фондів і текстології інституту, створеного через багато років після смерти автора.

Про самий факт передачі збірки на державне збереження можна було вперше дізнатися з двох газетних публікацій Ангеліни Коржупової (1966)[12], яка з 1962 р. мешкала уже у Вінниці, але не покидала буковинської тематики. В обох статтях наводилася вже згадана інформація з чернівецького журналу „Промінь" за 1923 р. про підготовлені поетом до друку дві збірки віршів — „З-над Пруту" і „Жмуток незабудьків", але, як відомо, жодна з них світу не побачила і доля цих рукописів залишалася невідомою. У редакційній врізці газети „Радянська Буковина" повідомлялося, що вдова письменника, яка жила на той час у Румунії, передала до редакції чотири зошити з рукописами поезій Остапа Вільшини. А. Коржупова у своїй статті оцінила ці твори як значний здобуток української літератури. Але „за кадром" залишилася майже детективна історія з цими зошитами, про яку тепер, мабуть, ніхто вже не знає, бо більшість фігурантів цієї історії пішла з життя (єдиним свідком залишається Ангеліна Полотай). Зате в архіві відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України збереглося службове листування у справі отримання й оплати переданих інститутові рукописів Остапа Вільшини. На нашу думку, є добра нагода про це розповісти, тим більше, що цей сюжет освітлює текстологічну проблему Остапа Вільшини.

6 жовтня 1966 р. науковий співробітник відділу рукописів Г. Синько надіслав до села Ленківці Чернівецької области (без зазначення району) листа на ім'я Параски Герман про те, що їй належать гроші за надіслані через А. Коржупову матеріали. Не маючи її точної адреси, інститут не зміг їх своєчасно надіслати, а А. Коржупова, на жаль, не відповідала на листи. Оскільки наближається кінець року, то може статися, що фінансові органи спишуть належну їй, Парасці Герман, суму, і тоді інститут нічого не зможе вдіяти, тому вона, Параска Герман, має повідомити свою повну і точну адресу, ім'я та по батькові, щоб можна було відразу переслати гроші. Цей лист, однак, повернувся до інституту з поштовою поміткою: „Без отчества установить невоз[можно]. 17. X. [19]66"[13].

20 жовтня 1966 р. вчений хранитель фондів відділу рукописів Ангеліна Полотай пише Ангеліні Коржуповій сердитого листа, в якому нарікає на адресатку

---

[12] Коржупова А. „Я син буйної волі..." // Радянська Буковина.— 1966.— 25 жовт.; її ж. Жовтнем окрилений // Літературна Україна.— 1966.— 4 листоп.

[13] Тут і далі цитуємо й реферуємо листи й документи відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України за 1966 р., не зашифровані для загального користування. Листи зберігаються в архіві відділу рукописних фондів і текстології у теці „Листування відділу рукописів (1966—1967 рр.)".

за те, що вона не відповідає на надіслані їй листи, отже, не дає повної інформації про Параску Герман; розповідає про пригоду з листом до Параски Герман, що повернувся, і застерігає: „Обставини склались так, що і моральну, й матеріальну відповідальність за стосунки з П. Герман несете Ви".

Цього разу А. Коржупова відповідає А. Полотай листом від 7 листопада 1966 р., в якому пояснює, що відповісти на попередні листи не могла, бо була у відрядженні, але писала, мовляв, листа письменникові Миколі Марфієвичу з проханням повідомити точну адресу і по батькові П. Герман, була певна, що він усе зробив (М. Марфієвич уже був тяжко хворий і наступного року помер). А. Коржупова заявляє, що не хотіла б мати справи з грошима, але, якщо справа невідкладна, то пропонує надіслати гроші на її вінницьку домашню адресу, а вона, будучи в листопаді у Чернівцях, завезе їх до Ленківців. „П. Герман — не міф. Вона реально існує. Я була у її хаті, розмовляла з нею, ходила на могилу О. Вільшини",— пише А. Коржупова, але не каже, коли саме, як давно це було.

А. Полотай 10 листопада 1966 р. знову пише листа А. Коржуповій і повідомляє, що надіслати гроші на її ім'я бухгалтерія інституту не може, оскільки у всіх документах фіґурує прізвище П. Герман. Якщо ж П. Герман надішле А. Коржуповій нотаріально засвідчене доручення, то тоді гроші можуть бути надіслані. А. Коржуповій А. Полотай дорікає: „Ще з жодними рукописами не мали ми стільки клопоту, скільки Ви завдали нам. Дуже прошу якнайшвидше повідомити точну адресу, ім'я та по батькові П. Герман, часу до кінця року вже залишилося небагато".

У листі до А. Полотай від 20 листопада 1966 р. А. Коржупова повідомляє дуже важливу деталь: „Здаючи Вам автографи Остапа Вільшини, я дала Вам адреси, указані М. І. Марфієвичем (*від нього я одержала автографи*) (курсив наш.— ***Р. П.***). Після Ваших листів я звернулася до М[иколи] І[вановича], але він мені нічого певного не сказав". Повідомляє А. Коржупова також про те, що після того вона надіслала листа до Літературного музею Ю. Федьковича в Чернівцях з проханням допомогти розшукати Параску Герман і одержала від завідувача музею Галини Тимофіївни Кирей відповідь, яку надсилає Ангеліні Михайлівні Полотай.

Дві співробітниці чернівецького музею Ю. Федьковича — Галина Кирей та Галина Гуменюк — повідомляють А. Коржупову листом від 29 листопада 1966 р., що, як їм стало відомо, Параска Герман живе не в Ленківцях під Чернівцями, а в Румунії, зате в Ленківцях (на той час уже околиця міста Чернівців) живе її брат — Василь Миколайович Герман, і саме з ним вони розмовляли. Він хотів би отримати ці гроші для впорядкування могили Остапа Вільшини. „Герман Василь як людина — господар забезпечений, йому близько 70 років, і він дуже радо сам хотів зробити (за власні гроші) невеличкий пам'ятник на могилі О. Вільшини. А тепер би ще ці гроші, як він каже,— „це гонорар самого Вільшини", і треба його використати на впорядкування могили". Це буде добра справа [...] Якщо потрібна довідка, що Василь Герман є брат Параски, то ми вишлемо".

У зв'язку з цим у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР складено акт про те, що відділ придбав у Василя Миколайовича Германа автографи поезій буковинського поета 20-х років XX ст. Остапа Вільшини (три зошити поезій і один зошит з перекладом статті І. Смілги „Наші погляди"). За ці матеріали інститут сплатив 50 (п'ятдесят) карбованців згідно з постановою експертної оціночної комісії інституту, протокол № 4 від 23 грудня 1965 р. Матеріали передала А. П. Коржупова, матеріали одержала завідувач фондів відділу рукописів А. М. Полотай. Присутня була науковий співробітник відділу І. О. Лучник. Мабуть, цей акт складався уже напередодні або й після закінчення

річного терміну від постанови експертно-оціночної комісії, тобто від 23 грудня 1965 р., тому датували цей акт „заднім числом" — 11 листопада 1966 р.

Очевидно, А. Коржупова писала в листі до Г. Кирей про свій намір видати вірші Остапа Вільшини окремою книжкою, бо обидві Галини — Кирей і Гуменюк, закінчують свого листа такими словами: „Василь Миколайович дуже просить надіслати йому книгу О. Вільшини, а всі кошти, які будуть затрачені, він Вам поверне. Якщо ж немає змоги, то напишіть, куди звернутись у Києві і як називається книга, він би хотів декілька екземплярів. Посилаємо адресу Германа: м. Чернівці (обл[асні]) (бо є ще Чернівці районні у Хмельницькій області.— *Р. П.*), вул. Червоних партизанів, 5, Герман Василь Миколайович. Адреса Параски Герман, можливо, Вам колись пригодиться: RCR, o. Roman, str. Veronica-Micle, № 5, Todose Parasci. Це [її] фамілія тепер, вона вийшла заміж".

Мабуть, ця історія спонукала старшого наукового співробітника Чернівецького краєзнавчого музею В. Піскалову записати спогади від Параски Герман (Пентелейчук), бо датовані вони невдовзі після цих подій — 22 травня 1967 р. Не відомо тільки, чи П. Герман приїжджала тоді з Румунії до Чернівців, чи, навпаки, В. Піскалова їздила до Румунії.

А взагалі цей сюжет, можливо, міг би пригодитися як окремий епізод передбачуваному Б. Мельничуком авторові майбутнього роману про страдницьке життя Остапа Вільшини. Оскільки серед живих немає вже ні Василя Германа, ні Ангеліни Коржупової, якій так і не вдалося видати літературну спадщину Остапа Вільшини окремою книжкою, то саме Богдан Мельничук подарує (якщо ще не подарував) рецензовану книжку нащадкам Василя і Параски Германів, адреси яких зазначені в цій публікації, як і родичам Юрія Пентелейчука.

Повідомлення у періодичній пресі про знайдені рукописи Остапа Вільшини не зробило сенсації принаймні в середовищі буковинознавців. Усіх задовольнило те, що повідомила Ангеліна Коржупова в обох газетах — „Радянській Буковині" та „Літературній Україні", причому не сказавши про те, що рукописи вона передала до Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР ще наприкінці 1965 р. Статті з'явилися якраз у той час, коли відділ рукописів цього інституту вів жваве листування з А. Коржуповою щодо пошуків адреси П. Герман, а саме 25 жовтня і 4 листопада 1966 р. Мабуть, це й спонукало її виступити з цими статтями, оскільки вона залишила собі машинописні копії усіх текстів Остапа Вільшини.

З цієї історії виринає питання: якщо А. Коржупова отримала оригінали рукописних зошитів Остапа Вільшини не безпосередньо від Параски Герман, а від киянина Миколи Марфієвича, то коли саме, за яких обставин він заволодів цими рукописами, і чи не тримав він їх у своєму архіві ще принаймні з повоєнних літ, якщо не з 1940—1941 рр., коли він, як колишній політеміґрант з Буковини, міг навідатись на батьківщину?

У згаданих статтях А. Коржупової були актуалізовані ідеологічні інтонації, яких не було в О. Крицевого і Ф. Погребенника, але які вже мали місце у статті О. Романця „Великий Жовтень і літературне життя на Буковині"[14], що згодом увійшла до колективного нарису про літературне життя на Буковині від 1918 до 1965 р.[15]

---

[14] Романець О. Великий Жовтень і літературне життя на Буковині.— Цвіт культури розвивається / Чернівецький державний університет // Наукові записки. Т. XCVIII. Серія філологічних наук.— Чернівці, 1961.— Вип. 15.— С. 9—46.

[15] Губар О., Дігтяр С., Романець О., Чернець Л. Літературна Буковина.— К., 1966.— С. 14—55.

Якщо О. Крицевий у 1945 р. згадував про Народне віче Буковини 3 листопада 1918 р. як про „возз'єднання Буковини з Україною"[16], а Ф. Погребенник — у 1960 р. про те, що на цьому вічі „на повний голос трудящі маси заявили про своє споконвічне прагнення — об'єднатись з усім українським народом"[17], і ніхто з них не висловився про вплив „Великого Жовтня" на творчість Остапа Вільшини, то О. Романець уже змушений був відобразити нове компартійне тлумачення Народного віча Буковини 1918 р. як „прагнення до возз'єднання з усім українським народом в єдиній Українській Радянській державі"[18], а сюжет, присвячений Остапові Вільшині, розпочати реченням, що було одним з варіантів стереотипного радянського вислову впродовж наступних трьох десятиліть в усіх засобах масової інформації на терені СРСР на зразок процитованого нижче: „Могутній вплив Жовтня і революційні заворушення в краї викликали до життя молодого поета Остапа Вільшину"[19]. Проте у колективній монографії „Літературна Буковина" (1966), до якої увійшла згадана стаття О. Романця, це речення випущене.

Наприкінці ж 1966 р. теза про „Великий Жовтень" виринає в обох згаданих статтях Ангеліни Коржупової, яка навіть пише, що „дев'ятнадцятирічний юнак з Рогізної Юрій Пентелейчук" ще у 1918 р. належав до „пробуджених і окрилених Жовтнем"[20]; що через те, що „налякана народним рухом націоналістична буржуазія віддала долю Буковини в руки румунських бояр", то Ю. Пентелейчук нібито „закликав до возз'єднання з Радянською Україною, розповсюджував більшовицьку пресу", що „під впливом більшовицької літератури Остап Вільшина усвідомлює роль пролетаріату в боротьбі за новий суспільний лад", що „цінний доробок Остапа Вільшини свідчить про могутні творчі сили, що пробудились на Буковині під впливом Великого Жовтня". А що вірші Остапа Вільшини, написані у 1921—1922 рр., не давали підстав для таких висновків, якраз навпаки — свідчили про поетизацію ним національно-визвольної боротьби українського народу за створення своєї самостійної держави, то за доказ нібито протилежної позиції письменника береться факт, що Остапові Вільшині „належить переклад на українську мову брошури І. Смілги „Наші погляди", у якій розповідається про створення першої в світі Радянської держави, викрито політику есерів та меншовиків". Текст цього перекладу справді є в окремому зошиті серед тих, які надійшли на збереження до Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Але до цього питання ми ще повернемося.

Друга стаття А. Коржупової називалася вже „Жовтнем окрилений"[21], у ній знову ж ідеться про всенародне віче 1918 р. в Чернівцях, на якому „трудящі Буковини висловили свою волю до возз'єднання з народом Радянської України" (хоч не було ще у 1918 р. поняття „Радянська Україна"), про його „невеликий, але цінний доробок — свідчення неосяжних творчих сил, які зростали на Буковині під впливом ідей Великого Жовтня", згадується й брошура І. Смілги.

Після цих публікацій настає майже чотирирічна перерва в зацікавленнях життям і творчістю Остапа Вільшини. У листку використання його рукописів, переданих до рукописного відділу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН

---

[16] Крицевий О. Народні співці...— С. 23.

[17] Погребенник Ф. Шляхами шукань...— С. 134—135.

[18] Романець О. Великий Жовтень...— С. 10; Губар О., Дігтяр С., Романець О., Чернець Л. Літературна Буковина.— С. 16.

[19] Романець О. Великий Жовтень.— С. 28.

[20] Тут і далі цитується вже згадувана стаття А. Коржупової „Я син буйної волі..."

[21] Тут і далі — цитати зі статті А. Коржупової „Жовтнем окрилений" (див. посилання 12).

УРСР, є запис тільки одного дослідника — Ф. Погребенника, зроблений у 1967 р., тобто незабаром після реєстрації цих зошитів у відділі фондів, але до цієї теми він, заклопотаний виконанням інших робіт, тоді вже не повернувся. А 1978 р. вийде написана ним ще одна біограма Остапа Вільшини — у другому томі Української радянської енциклопедії. Тим часом у 1970 р. у науковому збірнику Львівського державного університету ім. І. Франка з'являється велика стаття тієї ж Ангеліни Коржупової „Буковинський поет Остап Вільшина"[22], де у викладі біографічних фактів уже на самому початку повторено попередні брехливі тези: „Писати почав під впливом Великого Жовтня", „закликав до возз'єднання з Радянською Україною, розповсюджував більшовицьку пресу". Прив'язуючи Ю. Пентелейчука до соціал-демократичної партії Буковини (в її комуністичному відламі) під проводом Сергія Канюка (називаючи, однак, її Комуністичною партією Буковини), авторка не може навести жодного прикладу з опублікування поетичних творів Остапа Вільшини у редагованих С. Канюком чернівецьких газетах „Воля народа" (1919) та „Громада" (1921) хоча б тому, що до 1921 р. Ю. Пентелейчук ще не публікував своїх поетичних спроб, натомість він з 10 квітня 1921 р. постійно друкувався в органі українського вчительства на Буковині „Каменярі", відновленому після кількарічної перерви того ж таки 1921 р. й забороненому румунською владою у 1922 р. (головним редактором цього часопису був Іларій Карбулицький, що належав до української інтеліґенції національно-демократичного спрямування) та в молодіжному журналі „Промінь". А рятуючись від переслідування румунською владою, Ю. Пентелейчук тікає не до СРСР, як С. Канюк у 1922 р., а до Чехо-Словаччини, власне, на Закарпаття, до Ужгорода, де після поразки УНР зосередилася велика група політеміґрантів зі Східної України.

Авторка іде ще далі, пишучи: „Живим зразком для нього стає Велика Жовтнева соціалістична революція, яка переконує поета в необхідності організованої масової революційної боротьби трудящих за соціальні й національні права, що й приводить його до лав комуністичної партії, спонукає на шлях пропагандистської агітаційно-масової роботи серед трудящих". Але авторка тепер уже промовчує факт перекладу Ю. Пентелейчуком з російської мови брошурки І. Смілги „Наші погляди", оскільки львівська цензура, мабуть, з'ясувала, що І. Смілга був репресований більшовиками ще у 1930-х роках і залишався у списках нереабілітованих. Тому авторка притягає за вуха вірш Остапа Вільшини „Пролетарський дзвін", не кажучи про те, що в авторському тексті фіґурує його заголовок „Великодній дзвін", який хтось олівцем відредагував на „Пролетарський".

Можливо, А. Коржупова готувала цю статтю як вступну до планованої нею збірки творів Остапа Вільшини, але здійснити це їй не вдалося. Після цієї, як могло здатися тоді, вичерпної публікації про поетичну творчість Остапа Вільшини інтерес до нього надовго згасає і відновлюється щойно у так звані перебудовні часи. Про нього вже як прорадянського письменника на Буковині, що сформувався „під впливом ідей Великого Жовтня", автора вірша „Пролетарський дзвін", у якому нібито відображено „невмирущі ленінські ідеї, сприйняті з любов'ю народами світу", пише вже у перебудовні часи у замовній статті „Син вільного роду" на відзначення 70-ї річниці „Великого Жовтня" навіть колишній більшовицький репресант Михайло Івасюк[23]. 1988 р. з'являється другий том Української літературної енциклопедії, в якому — спокійна, неупереджена біограма Остапа Вільши-

[22] Коржупова А. Буковинський поет Остап Вільшина // Українське літературознавство.— Львів, 1970.— Вип. 8.— С. 119—124.

[23] Івасюк М. Син вільного роду // Молодий буковинець (Чернівці).— 1987.— 7 листоп.

ни з-під пера знову ж Ф. Погребенника. З великою статтею про Остапа Вільшину в газеті „Радянська Буковина“ виступає Іван Фостій, про що була вже мова. Але тут уже є елемент, власне, про так звану участь Остапа Вільшини в комуністичному русі, без прямих доказів, а тільки на опосередкованих свідченнях. Розповідаючи про те, що саме 3 листопада 1918 р., коли відбулося Всебуковинське віче в Чернівцях, в українському Народному домі відбулися перші збори буковинських більшовиків, на яких нібито була заснована Комуністична партія Буковини, І. Фостій безпідставно заявляє: „Є підстави твердити, що в цих зборах брав участь і Юрій Пантелейчук (так пише автор замість правильного: Пентелейчук.— *Р. П.*). І, може, звідси й започатковувалася його дружба з Сергієм Івановичем Канюком, обраним на них головою Тимчасового виділу (так тоді називали ЦК Компартії Буковини)“[24]. Автор не каже, що й назви „Компартія Буковини“ тоді ще не було, була Соціал-демократична партія Буковини, в якій С. Канюк очолював більшовицьку групу. „А далі,— пише І. Фостій,— і його (тобто Ю. Пентелейчука.— *Р. П.*) співробітництво в газетах „Воля народа“ та „Громада“, які він (С. Канюк.— *Р. П.*) редагував“. Це твердження, проте, нічим не обґрунтоване, бо слідів участи Остапа Вільшини в обох цих газетах немає.

Не покликається І. Фостій і на будь-які документи, стверджуючи, що Ю. Пентелейчук нелеґально працював у КПБ (тобто Компартії Буковини), що він нібито у рідному селі Рогізній утворив осередок комуністів та їхніх симпатиків і що сюди не раз приходив С. Канюк, бо з протоколів слідства видно, що 29 травня 1921 р. С. Канюк приносив комуністичну літературу. Але ж Ю. Пентелейчука в цей час у селі вже не було, бо у квітні 1921 р. він еміґрував до Чехо-Словаччини. Далі І. Фостій твердить, що саме через створення цього сільського гуртка Ю. Пентелейчука забирають до румунської армії восени 1920 р., що влітку 1921 р. його хотіли заарештувати, але він уже перебував у Чехо-Словаччині. Якщо справді факт якихось контактів Ю. Пентелейчука з С. Канюком фіґурує у справі останнього з архіву чернівецької сиґуранци, то про це слід би сказати конкретно, з посиланням на джерело навіть у газетній статті. Натомість І. Фостій змушений констатувати на підставі тільки йому відомого протоколу слідства над Ю. Пентелейчуком у 1922 р., що доказів зв'язку Ю. Пентелейчука з комуністами немає.

А ще через рік, 5 лютого 1991 р., з'являється нова стаття Ф. Погребенника „Вірую у відродження рідного краю...“: Пам'яті Юрія Пентелейчука — Остапа Вільшини“[25]. Безперечно, знаючи статті усіх своїх наступників (бо пальма першости у відкритті Остапа Вільшини у 1959—1960 рр. для так званого радянського читача належить усе ж таки Ф. Погребенникові), літературознавець не повторив ідеологічних суперлятивів, які запровадила А. Коржупова і „розвинув“ І. Фостій, не обізвав Остапа Вільшину ідейним сином „Великого Жовтня“ і пропаґандистом ленінських ідей.

А в тому ж таки 1991 р., за кілька місяців до проголошення незалежности України, в Ужгороді виходить колективний збірник „Яворова сопілка“, у якому представлено, зокрема, вибране з поетичного доробку Остапа Вільшини[26] серед народних, або, як ще їх називали в радянський час, самодіяльних поетів, чим, звичайно, безпідставно принижено письменницьку гідність хоч і молодого, але з ознаками мистецької зрілости, високоталановитого поета. Серед тих упорядників

---

[24] Фостій І. Дорога з вранішньою зорею.

[25] Погребенник Ф. „Вірую у відродження рідного краю...“: Пам'яті Юрія Пентелейчука — Остапа Вільшини // Буковинське віче.— 1991.— 5 лют.

[26] Яворова сопілка: Творчість народних поетів.— Ужгород, 1991.— С. 48—66.

і авторів приміток, хто представляв буковинців, фіґурують імена Ангеліни Коржупової та Михайла Івасюка (упорядників розділу про Остапа Вільшину). Літературний редактор — Петро Скунць. У біографічній довідці про Остапа Вільшину повторюється фальшива теза про Буковинське віче 1918 р. як про волевиявлення до возз'єднання з Країною Рад, але про оспівування поетом „Великого Жовтня" уже не згадано. Мабуть, нові вітри в суспільстві почали провітрювати свідомість упорядників і видавців.

У 1994 р. в газеті „Буковина" виступає зі своєю першою статтею „Остап Вільшина, якого маємо знати" Богдан Мельничук. Віддавши належне попередникам, які писали про О. Вільшину, починаючи з кінця 50-х років XX ст., усіх їх поіменувавши й назвавши їхні публікації, майже всі із тих, які в хронологічній послідовності згадано і в нашій рецензії, Б. Мельничук висновує: „Що й казати, згадані публікації (котра меншою, котра більшою мірою) прислужилися поверненню до сучасного читача доброго імені й талановитої спадщини Остапа Вільшини. Та чи повернувся він до нас так, як на те заслуговує? І чи таким, яким був насправді?" І далі автор з'ясовує непорозуміння з написанням прізвища „Пантелейчук" замість достеменного Пентелейчук, уточнює дати народження і смерти (14 березня 1899 р.— 14 травня 1924 р.), акцентує увагу на наявності деяких розбіжностей у трактуванні різними дослідниками інших моментів короткого життєвого шляху Остапа Вільшини. „І все ж набагато сумніше виглядають справи з донесенням до теперішнього читача літературної спадщини вельми обдарованого буковинця, розкриттям його справжнього громадянського і творчого обличчя",— пише Б. Мельничук і далі наводить цитати зі статей попередників як приклади безпідставного спотворення образу Остапа Вільшини як співця „Великого Жовтня" і пропаґандиста ленінських ідей, щоправда, не називаючи авторів на ім'я, бо процитував він свого колишнього викладача О. Романця і старшого колегу по спільній викладацькій роботі — Михайла Івасюка. У розпорядженні автора на той час ще не було рукописів Остапа Вільшини, однак, спираючись на тексти віршів, опублікованих у періодичній пресі за життя поета, які він зіставив з текстами, вміщеними в збірникові „Яворова сопілка", дослідник упевнився, що публікатори вдалися до фальсифікації тексту.

Стаття Б. Мельничука з газети „Буковина" від 25 травня 1994 р. була передрукована через рік з незначним доповненням у „Матеріалах III Міжнародної історико-краєзнавчої наукової конференції, присвяченої 120-річчю заснування Чернівецького університету" (Чернівці, 1995, с. 101—106). Цей текст, кардинально перероблений і доповнений, ліг в основу ще однієї статті Б. Мельничука, а саме його вступного слова до блоку віршів Остапа Вільшини у хрестоматії „Письменники Буковини другої половини XIX — першої половини XX століття" (Чернівці, 2001, ч. 1, с. 675—679), у якій Б. Мельничук, спростовуючи трактування Остапа Вільшини як „народного", тобто самодіяльного поета, доводить його входження в коло найталановитіших українських поетів-професіоналів, акцентуючи, зокрема, на його перекладацькій та літературно-критичній діяльності. Але якщо тексти віршів у хрестоматії Б. Мельничук подав переважно за машинописними копіями, які з оригіналів зробила А. Коржупова і які зберігалися в архіві письменника й літературознавця М. Івасюка, і тільки в окремих випадках — за першопублікаціями в буковинській та галицькій періодиці 1920-х років, то, готуючись до публікації окремою книжкою усієї відомої на сьогодні літературної спадщини Остапа Вільшини, Б. Мельничук уже мав у своєму розпорядженні повну цифрову копію згаданих зошитів, що зберігаються у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Очевидно, ця цифрова копія не була належним чином паспортизована, якщо упорядник у преамбулі до приміток, правильно позначивши фонд — № 119, неправильно позначає одиницю зберігання — № 352, хоч насправді усі чотири зошити зберігаються за номерами 295, 296 і 297.

Б. Мельничук коментує: „Це збірка віршів „З-над Пруту" в двох частинах. Крім того, в зошиті з перекладом брошури І. Смілги „Наші погляди", зробленим Остапом Вільшиною, містяться його вірші „Люблю" та „Пролетарський дзвін". Фонди відділу рукописних фондів і текстології не підтверджують наявности в ньому збірки „Жмуток незабудьків", про яку згадують у низці публікацій літературознавці. Очевидно, вони цілком довірилися інформації журналу „Промінь" (1923, ч. 3—4, с. 111), де писалося: „Остап Вільшина, наш молоденький поет, приготовив до друку дві збірки своїх поезій, а то: „З-над Пруту" і „Жмуток незабудьків", які правдоподібно з часом (коли лише призбирається потрібні фонди) появляться накладом „Укр[аїнської] Вид[авничої] Спілки". Збірка „Жмуток незабудьків" призначена шановним автором для укр[аїнської] дітвори".

На жаль, упорядник не прокоментував суперечностей, які є в обох одночасних статтях А. Коржупової, щодо кількости збережених зошитів: у „врізі" до статті А. Коржупової „Я син буйної волі..." редакція газети „Радянська Буковина" 25 лютого 1966 р. пише: „Дружина поета, яка живе зараз у Румунії, недавно передала нам *три зошити* (курсив наш.— *Р. П.*) автографів Вільшини". До речі, можна сумніватися в достеменності твердження, що зошити передала сама дружина, бо з попереднього знаємо, що ці рукописи тримав у себе М. Марфієвич, а сама А. Коржупова через десять днів у статті „Жовтнем окрилений" пише інакше: „*Чотири поетових зошити* (курсив наш.— *Р. П.*) зберігалися весь цей час у його дружини (знову ж А. Коржупова каже неправду!— *Р. П.*). На титульних сторінках двох з них читаємо заголовок: „З-над Пруту". У першому записано 29 віршів, датованих 1920—1921 рр. У другому зошиті — 41 вірш, два з них — „Поет" і „Баядера", є переспівами творів Рабіндраната Тагора; на с. 39 вміщено цікавий фольклорний запис „Про глухого та губатого в церкві (гуцульська сміховинка)". На 11 аркушах третього зошита записано 16 віршів. У четвертому знаходимо ще два вірші й автограф перекладу брошури І. Смілги „Наші погляди". Можливо, ця суперечність щодо кількости зошитів пов'язана з тим, що перший і другий зошити об'єднані спільною обгорткою, яку зареєстровано у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури під номером 295.

Далі Б. Мельничук зауважує: „Над підготовкою збірки „З-над Пруту", крім автора, працювала ще одна особа (ймовірно, його дружина), адже твори переписано двома відмінними почерками". На жаль, автор не пояснює, що це не дві різні за складом віршів збірки, другу з яких можна б вважати продовженням першої, бо в другому зошиті майже всі вірші з першого зошита повторюються й додаються нові, причому більшість віршів для дітей згруповано поспіль, хоч і не виділено окремим циклом. Та й не зауважено нами двох почерків, за винятком чиїхось редакційних виправлень.

Цілком слушно піддавши різкій критиці текстологічну операцію над віршами Остапа Вільшини у збірникові „Яворова сопілка" за свавільне редакторське втручання у поетові тексти, Б. Мельничук зазначає, що в підготовленому ним виданні поетичні тексти О. Вільшини подаються переважно за рукописними матеріалами Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, а в ряді випадків — за публікаціями в буковинській та галицькій періодиці 20-х років XX ст. У вступній статті він продовжує лінію очищення Остапа Вільшини від компартійного ідеологічного намулу 60-х — початку 90-х років, наводячи з творів Остапа Вільшини конкретні приклади національно-демократичних переконань автора.

Доводячи, що закоханість у буковинський край поєднується в Остапа Вільшини з любов'ю до всієї України, до її найбільшого сина Тараса Шевченка і новітніх борців — героїв недавніх тоді національно-визвольних змагань за її державність, Б. Мельничук цитує вірш „Люби, дитино!..", написаний 16 вересня 1921 р. на Закарпатті й опублікований уперше у львівському дитячому журналі „Світ дитини" (1922, ч. 7, с. 108):

Люби, дитино, шануй, дитино,
Й оту могилу на край села,
Бо знай — найкращих за Україну
Стрільців аж сотня там полягла!..
Люби, дитино, кохай, дитино,
Бо ті могили, луги й поля,
Усе, що бачиш,— то Україна,
То наша люба, рідна земля!..

До цього можна додати ще один красномовний приклад: у вірші „Маленький Микольцьо" (8 серпня 1921 р.) йдеться про те, що першокласник Микольцьо читає вже не тільки буквар, а й Шевченкового „Кобзаря", за що його „люблять люди, в школі поважають" — і врешті сентенція:

Старайтеся, любі діти,
Так усі робити,
Бо й вам треба все те вміти —
Й для Вкраїни жити!..

А у вірші „Зима" (Ужгород, 30 жовтня 1921 р.) є такі рядки:

Немов сосни оті, вірте в Сонце-Красу,
Й жоден ворог не вб'є України!

Б. Мельничук слушно стверджує, що Остап Вільшина був побожною людиною і прагнув виховувати в такому ж дусі своїх юних читачів, а ми б додали: поєднуючи релігійне виховання з патріотичним, що було актуальним для 20-х років. Із згаданого у статті Б. Мельничука вірша „Молитва Славчика" (Ужгород, 25 жовтня 1921 р.) наведемо приклад:

Слав молитву він за тих,
Що у боях, у тяжких
За Вкраїну полягли
І життя їй віддали.

Чи у вірші „Моліться, діти!.. (В день 61-х роковин смерти Т. Шевченка)" (Ужгород, 18 лютого 1922 р.), який процитував Б. Мельничук:

Моліться, діточки, сегодня,
Моліться в цей святочний день,
Моліть, щоб сила та Господня
Роздула в вас любов-огень
До рідного краю-народу

Й до тих нам рідних так могил,
В яких так много за свободу
Лягло буйних Вкраїни сил...
Моліться, діточки, сегодня!..

А додати ж знову слід і такі висловлювання:

Прийде день, прийде час, розвалиться тюрма,
І устане свобідний народ! [...]
Ти учися-працюй, а родимий наш край
Мусить бути свобідний-вільний

(„Буковинсько-українській дитині“, 1922 р.)

Там свята є земля, Богом даний там рай,
Україна моя, мій родимий то край...

(„Україна (В незабудь Богданкові)“,
Ужгород, 25 березня 1922 р.)

Твій батько ліг за рідний край
в тяжкім, нерівнім бою [...]
Тебе ж, Всесильний, молю я:
— Ти мому сину, Боже,
У грудь ненависти налий
на все, що нам вороже...

(„Над колискою“, 27 серпня 1922 р.)

Щоб був гарний для Вкраїни із нас люд,
із нас люд [...]
Веселися, Україно, в цій порі,
в цій порі,
Ростуть в силу твої діти — школярі,
школярі...
В кожну хвильку здобувають світ знання,
світ знання,—
Щоб не йти в життю ніколи навмання,
навмання...

(„Ой нема то краще в світі...“, 16 вересня 1922 р.)

І любая хмаринко,
Небесная дитинко,
Куди не попливеш,
То кращу ти країну
Над цюю Україну
У світі не знайдеш!..

(„Хмаринка“, 30 вересня 1922 р.)

Батько за Вкраїну люті виніс муки...

(„Сирітка“, 26 жовтня 1922 р.)

Серед віршів для „дорослих“ переважають теми любовної лірики, оспівується краса природи, зокрема карпатської, взагалі буковинської, але трапляються зразки громадянської лірики, просякнуті національною ідеєю, як-от у вірші „Куди лиш не гляну...“ (30 листопада 1921 р.).

Б. Мельничук згадав про вірші, що героїзують „стрілецьку Голгофу“. І справді, вірш „Шуміла липа“ має конкретного адресата:

Шуміла липа, співала липа
на край дороги:
Воював стрілець, де шумить Стрипа,
і впав з знемоги [...]
Й тому про нього все му співати,
все му шуміти,
Щоб за Вкраїну отак вмирати
кождий вчив діти...

Дуже доречно Б. Мельничук спостеріг співзвучність провідних ідей національного гимну „Ще не вмерла Україна“, а саме слів: „Душу й тіло ми положим за нашу свободу“ зі словами „За край свій готов оддать душу і кров“ у вірші Остапа Вільшини „Україна“ (Ужгород, 25 березня 1922 р.). Але таку саму ремінісценцію можна помітити у „Молитві за Україну“ (слова О. Кониського, музика М. Лисенка), де вислів „Боже великий, єдиний, Русь-Україну храни“ транспонується у найпершому вірші Остапа Вільшини „Молитва“ (11 квітня 1920 р.):

Боже наш! Боже великий!
Сили ти дай нам до рук,
Щоб рабський кнут вже раз звалити
І — хоч послідну кров пролити
В борбі за волю!.. Й щоб пробити
Скалу темряви й освітити
Нужденну стріху хлопських мук!..
Дай нам Ти волю, дай нам Ти долю!
Дай нам зіллятись в сильну родину.
Дай нам Ти чесно на рідній полю
Працювать вкупі аж до загину!..

Тут же можна спостерегти й ремінісценції деяких формулювань визвольних ідей Івана Франка.

Усі ці приклади тут так широко доповнено, щоб читач міг пересвідчитися в тому, що Б. Мельничук мав усі підстави для висновку: Остапа Вільшину нічого не пов'язує з комуністичною ідеологією.

Б. Мельничук справедливо обурюється тим, що його попередники-літературознавці, а саме А. Коржупова та М. Івасюк, яких він не хоче назвати на ім'я, препарували останній у рукописній збірці вірш „Пролетарський дзвін“ (без дати) до більшовицьких ідеологічних потреб, зредукувавши в публікації його у збірці „Яворова сопілка“ цілу строфу, яка заважала зробити фальшивий висновок, нібито у цьому вірші поет відкриває своє юнацьке серце для голосу Великого Жовтня, а образ „пролетарський дзвін“ — це „невмирущі ленінські ідеї, сприйняті з любов'ю народами світу“. А насправді у цій вилученій строфі сказано:

Так в щасливу путь. Най за нами йдуть
Щастя, рівність, братерство і воля!
Бо лише в спільній праці повік
Кується Вкраїні радісна доля.

У примітці до тексту цього вірша Б. Мельничук зробив слушне доповнення: „Перший варіант заголовка — „Великодній дзвін". Але стільки сказати — це замало сказати. У четвертому рядку першої строфи було слово не „пролетарів", а „робітників". У другій строфі, а саме у другому рядку „Під той клич пролетарського дзвону" первісно було написане автором слово „великоднього". Третя строфа починалася у первісному варіанті не словом „Пролетарі!", а словом: „Робітники! На нас настав тепера час..." Оскільки упорядник не бачив оригіналу рукописних збірок Остапа Вільшини, а користувався тільки фотокопією, то він не міг спостерегти, що виправлення в тексті зроблені іншою рукою, тобто якимсь редактором, тогочасним чи й пізнішим, але друкований текст не відомо, чи був. Щоправда, у цьому вірші вжито вислів „пролетарська рідня". Але чи дає це підстави вважати Остапа Вільшину співцем Великого Жовтня й пропагандистом ленінських ідей? Згадаймо, що саме українські соціал-демократи, яких більшовики вважали націоналістами, намагалися будувати незалежну українську державу з ідеєю, близькою до гасла „Пролетарі всіх країн, єднайтеся". Про Україну думав і Остап Вільшина, про що свідчить вилучена більшовицькою цензурою, але наведена в рецензованому виданні й процитована тут строфа. Тому надалі цей вірш слід публікувати під його оригінальною, авторською назвою: „Великодний дзвін".

Те, що упорядник не тримав у руках „живі" рукописи, а тільки їх бліді копії, позначилося і в інших моментах. У вірші „Як спускалась ніч" (12 серпня 1921 р.) йдеться про те, як на допомогу окупованому селу прийшли повстанці й обступили його:

Й діждались чудес
Ми в кілька хвилин,—
Скоро в крові закупався
Вражий син.

В оригінальному рукописному тексті чітко проглядається витерте місце у четвертому рядку перед словами „вражий син". Можна тільки здогадуватися, що було там слово „румун" (або „москаль"). Принаймні усіченість цього трискладового рядка помітна в контексті усіх п'ятискладових четвертих рядків у решті трьох строф. А хто витер слово: автор чи наступники, щоб уникнути репресій у румунські й радянські часи?

Не досить уважно передано поетичні тексти багатьох віршів. Скажімо, початок вірша „Кругом чось так любо... Кругом чось так тихо" (червень 1920 р.) подано двома окремими рядками, хоч в оригіналі — це один рядок чотирирядкової строфи, і вся решта строф — чотирирядкові.

У рукописі вірша „Минув нудний, суворий день" (7 вересня 1920 р.) „І де ж ти, зіронько моя, Тебе ж так виглядаю?!" передано без знака оклику, причому в примітці не сказано, що текст подано не за рукописом, а за першодруком. Знехтувано стару правописну форму, яка тепер обговорюється щодо її відновлення: написання „иншого" уніфіковано на „іншого".

У вірші „Плаче небо... Плачуть квіти" (11 листопада 1920 р.) у рядку „Чось так плачу я в ці дні!.." пропущено знак оклику, наявний у рукописі, хоч у примітці зазначено, що першодруку не виявлено.

У вірші „Ой піду я в гай“ (20 червня 1921 р.) перекручено окремі рядки. Надруковано: „Там ме мені знов“, а в оригіналі виправлено іншим, фіолетовим чорнилом, але рукою автора на „Мені там ме знов Шептать про любов Берізка, що в білому вбрана...“ Не зазначено у примітці інших авторських текстових виправлень.

У вірші „В туман оповилась діброва і гай“ (23 червня 1921 р.) у третім рядку надруковано: „Відлітають пташки у південний край“, а в рукописі, за яким, як сказано в примітці, подається текст,— „птахи“. Знову ж непорядок зі знаками оклику у двох випадках.

У вірші „В чужину“ (10 липня 1921 р.) остання строфа надрукована за рукописом, як зазначено у примітці:

Не лийте сліз — перлових сліз,
Рідненька мати...
Впрягайте коні в новий віз:
Час вирушати.

А в рукописі замість „Рідненька мати...“ первісно написано „хоч в цю хвилину...“, а замість „Час вирушати“ — „піду в чужину...“ Цю розбіжність слід пояснити.

Назва вірша „Берізка“ (22 липня 1921 р.) в одному варіанті, а в іншому — „Берізонька“, що теж слід би пояснити. Крім того, у тексті є відредагована строфа: „Її сонечко вже здавна Вірно покохало І щоранку її вперве Любо цілувало“. В іншому варіанті: „За те сонечко ще з весни Її покохало... І щоранку все уперве Любо цілувало...“ А ще ж після цієї, третьої, строфи пропущено таку строфу, четверту:

Росла собі берізонька,
Красою сияла,
Та що щастя мент-хвилина,
То того не знала.

Сьома строфа цього вірша починається рядком „Як зронила вже із себе...“, а в оригіналі, за яким надруковано текст: „Й як зронила...“

У вірші „Там, де тужить калина“ (15 серпня 1921 р.) у реченні „Там дитинність я свою, Провів, немов у раю“ поставлено кому після „я свою“ перед „Провів“, чого немає в оригіналі і що не відповідає сучасному українському правописові.

Немає порядку й у вірші „Люблю я Буковину“, який подається за двома варіантами рукописів, причому в останній строфі контаміновано рядки з цих двох варіантів, яких немає в авторському тексті:

Люблю я Буковину,
Свій прабатьківський край,
Й любить я не покину (зайвий рядок)
Й ніколи я не кину
Аж доки не загину (зайвий рядок)
Й любитьму до загину
Цей любий, рідний край.

У вірші „У Верховині“ (3 серпня 1922 р.) зазначено неправильну дату написання: 3 липня.

У вірші „Хоч будь ти чудова...“ (28 липня 1922 р.), поданому за рукописом, відредаговано в першій строфі рядки „Мене не зманиш більш принадою віч, Я другу вже в серці ховаю“ на кращі, на думку поета-упорядника: „Мене більш не звабиш принадою віч — До тебе вже віри не маю“, хоч в автора друга редакція — „для тебе“.

Вірш „Стріча“ (25 серпня 1922 р.) продатовано помилково: „25. VII“.

Вірш „Навесні“ (4 вересня 1922 р.) подається за рукописом, але чомусь без заголовка „Мрія. З циклю „Сподівання“. Потім у рукописі це перекреслено й надписано „З еротичних мрій“, і ще раз перекреслено й дописано: „З прив'ялих еротез“. Оскільки кілька інших віршів мають цей заголовок чи підзаголовок, то чи не напрошувалося б виділити всі їх окремим циклом?

Вірш „Ой, гаю мій рідний, що сталось з тобою“ (6 вересня 1922 р.) чомусь подано без заголовка „З осінніх настроїв“, про що сказано тільки в примітці. До речі, чимало віршів Остапа Вільшини мають заголовки й підзаголовки „З осінніх настроїв“ чи заголовки „Осіннє“. Упорядник чомусь не звернув на це уваги, натомість чотири вірші, які були надруковані під спільним заголовком „З осінніх настроїв“ у календарі „Зоря“ на переступний 1924 рік (Чернівці, 1923, с. 17—19), автор зберіг як цикл, замість того, щоб, дотримуючись заявленого принципу, вмістити їх за хронологією (або ж, повторюємо, всі вірші з такими заголовками виділити в окремий цикл). Адже упорядник все одно не дотримався авторського порядку, виявленого в рукописі. Хронологічний порядок упорядник послідовно застосовує у створених ним розділах: лірика, переспіви, гумор, дітям.

Остап Вільшина зробив публікаторам його віршів і дослідникам неоціненну послугу, як мало хто з письменників: він сам паспортизував майже кожен вірш, датувавши його і назвавши періодичні видання, в яких вірш уперше надруковано чи передруковано. Б. Мельничук скористався цим, але не послідовно, не завжди визначив першодруки.

Не дотримав упорядник і сталої вже академічної структури примітки: вперше надруковано там-то; передруковано там-то; вірш написано тоді-то і там-то; подається за першодруком (чи за рукописом) з мотивацією вибору тексту.

Якщо Б. Мельничук справедливо обурюється свавільним поводженням з текстами Остапа Вільшини з ідеологічних мотивів, то це не означає, що хтось нині має право редагувати тексти письменників минулого для мистецького поліпшення, удосконалення їхніх творів. На жаль, упорядник непослідовно дотримав обіцянки донести сучасному читачеві первозданного Остапа Вільшину.

Обстоюючи Остапа Вільшину як професіонального письменника, Б. Мельничук записує до активу цього молодого літератора рідкісну інтенсивність його творчої еволюції: „Почавши з ліричних мініатюр, де не завжди витримувався навіть віршовий розмір, він через рік—два прийшов до таких витончених форм, як сонет і тріолет, почав брати на озброєння такі непрості жанри, як ліро-епічна поема (фрагмент „Чорна ніч“), байка („Хрін і Пастернак“), сміховинка („Про глухого та губатого в церкві“)“. До активу Остапа Вільшини як зрілого письменника Б. Мельничук відносить його переклади з Рабіндраната Тагора та Рене Моракса. „І вже зовсім не в'яжеться з намаганнями представити Остапа Вільшину самодіяльним творцем його публіцистична і літературно-критична діяльність“,— зазначає упорядник. І цей розділ — справжнє відкриття Остапа Вільшини як літературного критика й публіциста.

Однак і ці статті потребували уважнішого коментування. Наприклад, назву першої з них — „Дещо з просвітнього руху на Прикарпатській Україні“ упорядник пояснює так: „У ті часи теперішнє Закарпаття номінували Прикарпатською Україною“. Насправді чехо-словацький уряд офіційно номінував колишню Угор-

ську Русь визначенням „Підкарпатська Русь“. Це самі тамтешні українці намагалися утвердити назву „Прикарпатська Україна“, але коли дійшло до того, щоб назвати проголошену 1939 р. незалежну державу, то вона дістала офіційну назву „Карпатська Україна“.

Якщо прокоментовано прізвища Василя Пачовського, Луки Дем'яна, Марійки Підгірянки, Володимира Бирчака, Богдана і Корнила Заклинських, Августина Волошина, Івана Панькевича, Миколи Гаврищука, то непрокоментованими залишаються прізвища: із закарпатців — братів Бращайків, Євгена Пузи, а з наддніпрянців — Бориса Крживецького (Кривецького) — театрального діяча, що еміґрував з Києва; не пояснено, що таке „Руський театр Товариства „Просвіта“, який був першим українським професіональним театром на Закарпатті з 1921 р.; що таке „Руський національний хор“ в Ужгороді та ін.

У примітці до рецензії на збірку дитячих віршів та оповідань „Леся Українка. „До української дитини“ (Чернівці, 1923) не пояснено, що таке „Українська видавнича спілка“ у Чернівцях.

У примітці до статті „Дещо про українські повоєнні літературні змагання: Інформаційний начерк“, опублікованої вперше у чернівецькому журналі „Промінь“ (1923, ч. 3—4, с. 106—108), без коментаря залишилося чимало прізвищ, назв журналів і збірників, літературних товариств. А втім, у вступній статті вперше дається узагальнена характеристика літературно-критичної спадщини Остапа Вільшини, висока її оцінка.

Залишається для обговорення найскладніше питання. Йдеться, власне, про переклад брошури І. Смілги „Наші погляди“.

Ніхто досі не наважився широко прокоментувати особу автора. Івар Тенісович Смілга (1892—1938), родом з так званої тоді Ліфляндської губернії, латиш, був активним діячем більшовицького перевороту в Росії, у 1919—1923 рр.— член так званого Реввоєнсовєта, права рука самого Л. Троцького. З 1923 р.— заступник голови Держплану СРСР. У 1927 р. виключений з ВКП (б) як прихильник троцькістської опозиції, але 1930 р. поновлений; 1935 р. заарештований, засланий, 1938 р. розстріляний. Реабілітований аж 1987 р. Ці відомості про І. Смілгу опубліковані тільки тепер у російських та білоруських довідкових виданнях. Так от цей більшовик І. Смілга видав брошуру, примірника якої в київських бібліотеках немає, але відомо, що виходила вона принаймні чотири рази у 1918—1920 рр., якщо текст її переклав Ю. Пентелейчук з четвертого, доповненого, видання. Подаються тексти авторських передмов (передмова до першого видання має дату: „Липень 1917 року“; до третього видання — „Серпень 1919 року“. Це типова більшовицька агітка, досить велика. Перекладена доброю українською мовою, переписана на чистовик і наприкінці підписана: „Перевів Пентелейчук“. Без імени, без ініціала. Постає питання: коли й на чиє замовлення міг бути зроблений цей переклад? Хто його готувався видавати? Комуністична організація Буковини? Сергій Канюк? Іван Стасюк? Хто мав оплатити цю роботу? Якщо це замовлення виконувалося в останньому році життя Ю. Пентелейчука, тобто після повернення з Чехо-Словаччини, у 1923—1924 рр., то чи не для звичайного заробітку, для порятунку здоров'я дав йому це завдання І. Стасюк? Адже саме він промовляв на його похороні, саме він, єдиний, написав про нього некролог. Усякі можуть бути запитання. Бо факт цей рішуче вступає в суперечність із тим, що писав Остап Вільшина у своїх віршах. Принаймні ця загадка — з великим знаком запитання.

Але цей загадковий сюжет ніяк не може кинути тінь на українські національно-патріотичні переконання Остапа Вільшини, засвідчені у його поетичній і публіцистично-критичній творчості.

Критичні зауваження у цій розлогій рецензії зроблено з єдиною метою — звернути увагу сучасних видавців — упорядників нашої літературної спадщини на потребу дотримання високого наукового рівня цієї невдячної, на перший погляд, роботи. Не маємо сумніву, що Остап Вільшина буде ретельніше досліджений за українською періодичною пресою 1920—1924 рр. (буковинською, галицькою і закарпатською); добре, що маємо вельми корисні бібліографічні довідники про цю пресу, видані завдяки Львівській національній науковій бібліотеці України ім. В. Стефаника. Слід зацікавитися тими архівними справами, на які вже зроблено натяки у пресі. Нарешті провести уважне текстологічне дослідження спадщини письменника. І тоді письменник Остап Вільшина постане перед читачем у такому вигляді, на який він собі заслужив.

А упорядникові, авторові вступної статті та приміток рецензованої книжки належить подякувати за те, що вперше піднявся труду повернути українській культурі Остапа Вільшину таким, яким маємо його знати.

Ростислав ПИЛИПЧУК

Євген Баран. Навздогін дев'яностим... Проза бібліофіла.— Івано-Франківськ: Тіповіт, 2006.— 200 с.— (Серія „Інша критика")

Розмова про сучасну українську критику може бути довгою і нудною. Або ж довгою і цікавою (отже, однаково довгою). Або ж... Тоді як про сучасного критика можна сказати словами із „Щоденника" Вітольда Ґомбровича: „Людина через людину. Людина стосовно іншої людини. Людина, що створюється людиною. Людина, яку зміцнює людина". Літературна критика сьогодні значно розширила свої невидимі межі, не вкладаючись у прокрустове ложе рецензії, відгуку чи літературно-критичної статті, бо чужий досвід (досвід письменника) плюс свій досвід (досвід критика) — це вже не художня публіцистика, а есеїстика. Сьогодні критик хоче бути не тільки почутим, але й прочитаним-як-текст. Образ нинішнього критика вже далекий від метафори В. Слапчука — „невтомного дятла", „санітара літературного лісу", що має відділити зерно від полови. Змінилася-бо мета критичного слова: інтерпретувати, говорити, тлумачити, вести діалог замість осуджувати чи схвалювати, нав'язувати, переконувати. Сучасний критик не береться витворювати ієрархій, бо їх мимоволі витворить єдиний істинний критик — Час. Однак не переоцінив В. Слапчук тієї популяризаторської ролі персони критика в сучасному літпроцесі: „Кине письменник камінця у воду — кола не розходяться, гукне у простір — луна не озивається, книгу видасть — перепрошую, пес не гавкне... І лише критик годен повиганяти собак тих із буди, розбудити луну, здійняти хвилі". Отже, критик може стати лакмусом підвищення інтересу до сьогочасної літератури. Мусимо виправити попередню думку, бо розмова про сучасну українську критику може бути не просто довгою, а безконечною. Або ж ця розмова може вкластися у палітурки нової книжки літературно-критичних статей Євгена Барана „Навздогін дев'яностим". Автор ще раз актуалізує питання значущости для української літератури не критика-інквізитора, а „звичайного читача", „і немає тут маскування під простоту, є розуміння того, що література — будь-яка — зможе повноцінно розвиватися тільки тоді, коли має його — звичайного

Критичні зауваження у цій розлогій рецензії зроблено з єдиною метою — звернути увагу сучасних видавців — упорядників нашої літературної спадщини на потребу дотримання високого наукового рівня цієї невдячної, на перший погляд, роботи. Не маємо сумніву, що Остап Вільшина буде ретельніше досліджений за українською періодичною пресою 1920—1924 рр. (буковинською, галицькою і закарпатською); добре, що маємо вельми корисні бібліографічні довідники про цю пресу, видані завдяки Львівській національній науковій бібліотеці України ім. В. Стефаника. Слід зацікавитися тими архівними справами, на які вже зроблено натяки у пресі. Нарешті провести уважне текстологічне дослідження спадщини письменника. І тоді письменник Остап Вільшина постане перед читачем у такому вигляді, на який він собі заслужив.

А упорядникові, авторові вступної статті та приміток рецензованої книжки належить подякувати за те, що вперше піднявся труду повернути українській культурі Остапа Вільшину таким, яким маємо його знати.

Ростислав ПИЛИПЧУК

Євген Баран. Навздогін дев'яностим... Проза бібліофіла.— Івано-Франківськ: Тіповіт, 2006.— 200 с.— (Серія „Інша критика")

Розмова про сучасну українську критику може бути довгою і нудною. Або ж довгою і цікавою (отже, однаково довгою). Або ж... Тоді як про сучасного критика можна сказати словами із „Щоденника" Вітольда Ґомбровича: „Людина через людину. Людина стосовно іншої людини. Людина, що створюється людиною. Людина, яку зміцнює людина". Літературна критика сьогодні значно розширила свої невидимі межі, не вкладаючись у прокрустове ложе рецензії, відгуку чи літературно-критичної статті, бо чужий досвід (досвід письменника) плюс свій досвід (досвід критика) — це вже не художня публіцистика, а есеїстика. Сьогодні критик хоче бути не тільки почутим, але й прочитаним-як-текст. Образ нинішнього критика вже далекий від метафори В. Слапчука — „невтомного дятла", „санітара літературного лісу", що має відділити зерно від полови. Змінилася-бо мета критичного слова: інтерпретувати, говорити, тлумачити, вести діалог замість осуджувати чи схвалювати, нав'язувати, переконувати. Сучасний критик не береться витворювати ієрархій, бо їх мимоволі витворить єдиний істинний критик — Час. Однак не переоцінив В. Слапчук тієї популяризаторської ролі персони критика в сучасному літпроцесі: „Кине письменник камінця у воду — кола не розходяться, гукне у простір — луна не озивається, книгу видасть — перепрошую, пес не гавкне... І лише критик годен повиганяти собак тих із буди, розбудити луну, здійняти хвилі". Отже, критик може стати лакмусом підвищення інтересу до сьогочасної літератури. Мусимо виправити попередню думку, бо розмова про сучасну українську критику може бути не просто довгою, а безконечною. Або ж ця розмова може вкластися у палітурки нової книжки літературно-критичних статей Євгена Барана „Навздогін дев'яностим". Автор ще раз актуалізує питання значущости для української літератури не критика-інквізитора, а „звичайного читача", „і немає тут маскування під простоту, є розуміння того, що література — будь-яка — зможе повноцінно розвиватися тільки тоді, коли має його — звичайного

читача" (С. 164). Тому і рецензована збірка — четвертий розділ ще далеко не закінченої, але единої книжки під назвою „Звичайний читач".

„Навздогін дев'яностим" є збіркою композиційно організованих, різножанрових та різностильових критичних текстів, у яких домінує есеїстична манера письма (своєрідні „думки з приводу і без"), що вирізняється афористичністю, образністю, підкресленою суб'єктивністю і майже щоденниковою відвертістю. При цьому сталим клейнодом змісту є полісемантичність як одна з візиток цього автора. У жодному з текстів, навіть у текстах приховано іронічної тональности, немає однозначно позитивного чи негативного підтексту, адже Є. Баран в амплуа інтерпретатора сучасного літпроцесу сповідує принцип метанаративности. Це якраз той випадок, коли „автор, що обрав стратегію вільної гри із читачем, не спроможний зупинити лавиноподібности інтерпретаційних потоків, навіть якщо намагатиметься обумовити межі значеннєвого поля тексту"[1]. Така полісемантичність та метанаративнісь дає можливість сказати про Є. Барана майже алогічну фразу — це апологет і реформатор, зоїл та аристарх літературних дев'яностих в одній особі.

Літературно-критичний текст належить до текстів компілятивного характеру, адже перманентно передбачає сплав рецензованого тексту (алюзії, цитації), досвіду письменника і досвіду критика (а інколи еманацію цих досвідів) у новий текст — іншотекст. І тут неминуче настає момент спокуси втягування у стилістику та мовну стихію, поетикальність художнього твору. І треба неодмінно встояти. Нині це вдається аж ніяк не кожному. Відомий критик і науковець Ярослав Голобородько, наприклад, пишучи про прозу Т. Прохаська, виправдовує таке втягування („Тарас Прохасько — надзвичайно зручний для критиків-аналітиків-літературознавців письменник, позаяк виформовує свої тексти у такий спосіб, що про нього можна (й доцільно) говорити його ж мовою. При цьому про нього є можливість писати, медитувати в інтонації безкінечності — у тій самій манері й ритміці, якими він наснажує свої тексти"[2]). І Я. Голобородько успішно втягується. Євгенові Барану вдалося вистояти, тобто говорити власним голосом, причому голосом упізнаваним, і витворювати не вторинний (похідний, компілятивний), а оригінальний текст. Єдине, що невпинно вкрадається з рецензованого твору,— заголовки та епіграфи, але це частина текстової стратегії називання, до якої вдається Є. Баран, бо найкраще про себе завжди говорить сам письменник. Наприклад, „Навчіть мене трави і снігу", „І кидаю в тишу слово за словом" — про В. Слапчука; „Мелодія прощальна і сумна..." (про Н. Стефурак), „Сріблом по золоті..." (Б. Шавурський), „Я весь у літературі" (П. Сорока). Четвертою книгою Є. Баран учетверте стверджує право літературної критики на рівноправність із белетристикою, тому й означує її бібліографічною прозою. Але ця збірка має явно виражену жанрову гетерогенність, амплітуда жанрових коливань — від анотації, відгуку до проблемної рецензії, літературно-критичної статті, діалогу. Незмінною залишається есеїстична манера, але не як синтез наукового, публіцистичного та художнього стилів і відповідно типів мислення, а як „забарвлений ліризмом роздум, навіяний читанням книжки, радше „самовираз есеїста" (у Є. Барана це „пошук душевної гармонії"), а не тлумачення прочитаного"[3]. Есе відкриває для критика перспективу небезстороннього викладу, дає відкритий простір для асоціацій, несподіваних

---

[1] Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен.— Львів, 2004.— С. 250.

[2] Голобородько Я. Артеґраунд. Український літературний істеблішмент: Збірка статей.— К., 2006.— С. 58.

[3] Бурляй Ю. Основи літературно-художньої критики.— К., 1985.— С. 109.

зближень та неординарних порівнянь. Отже, у книжці „Навздогін дев'яностим" стикаємося з такою жанровою різнорідністю: анотація (наприклад, „Павлюк Ігор. Волиняк. Впевнений, що поет. Міг ним бути, якби не Єсенін. Сей рязанський хрунь перемолотив не один талант, у тому числі й Павлюка. Більше не маю чого додати" (С. 13), відгук („Танцювала риба з раком..."), рецензія у всіх її модифікаціях: рецензія-есе (поза сумнівом, домінує у книжці), рецензія-фейлетон (Розділ II, „Каламбур по-єшкілівськи", „Розигри Псевдохомського" та інші з Розділу III), проблемна рецензія-стаття („Олесь Гончар крізь призму щоденників"), діалоги та відвертий монолог, де автор відкриває читачеві свої світоглядні та естетичні засади („Спроба пояснити").

Органічний для Є. Барана іронічний тон, особливо у рецензіях-фейлетонах, що досягається використанням гіперболи, гротеску, дотепних каламбурів, наприклад, свідома імітація стилю логічного умовиводу в стосунку до прози В. Єшкілева: „1. Якщо це проза — то я іспанський льотчик; 2. Якщо іспанські льотчики такі, як проза Єшкілєва, то Іспанія в небезпеці; 3. Якщо Іспанія в небезпеці то... нехай живе така проза, яку пише Єшкілєв, бо що нам до Іспанії..." (С. 53). Крім таких засобів критичних комунікацій, як прихована іронія і самоіронія, щоденникова відкритість і відвертість, жанрова гетерогенність, ескізність та пунктирність аналізу, попри те, що до сказаного важко щось додати, можна говорити про стійку, майже сформовану стилістику його статей, через яку і можна назвати цю книжку (зрештою, як і три попередні) прозою бібліофіла. Це передовсім еліптичний та називний синтаксис („Додається нова тематика, яка стане для О. Солов'я стрижневою,— тема мистецтва, яке вбиває. Тут маємо наближення до неї („Слова", „Мовчанка Стефаника"). Ряснішає присвят... Свідома вульгаризація жіночих образів як авторський протест проти „спримітизованого кохання". Мотиви самотності й екзистенційної закинутості. Кристалізація поетичної метафори..." (С. 133). Це і лаконізм, фразний і надфразний, бо „ми в цьому житті багато що „забалакали", тому я волів недоказати, аніж „проносити" словами" (С. 6). Це і велика увага до деталі, яка набуває містичного сенсу: „Поетові з Луганщини Василю Старунові щастить на цифру „8". Цього року йому виповнюється 48. Перша збірка „Абетка світла" (К., 1989) мала 48 сторінок. „Метелик від Романа Кухарука „під назвою „Сміх ополонок" (1999) мав аж 8 сторінок. Нарешті, „Столітній знак", і знову ті самі 48 сторінок" (С. 136). А ще ланцюжкова реакція фрази, її рідкісна в'язкість („Творчість виродилася у ремесло, ремесло стало процесом, процес змеханізувався і втратив свою привабливість і таїну" (С. 75). Подекуди автор ніби випробовує валентність слова, його потенційну і непотенційну зщеплюваність, і в такий спосіб досягає максимальної єдности думки і слова: „Чотири розділи збірки: Речі і голоси; Вакаційний синдром; Чоловіки і Жінки; Гірка мандрагора — витворюють цілісний, контрастний світ, осяяний Любов'ю. Спраглий Любові. Щедрий Любов'ю. Мудрий Любов'ю. Сповнений вміння слухати (вслухатися) у Любов, фіксуючи різноманітні відтінки, вияви-зникання Любові" (С. 122).

Недоречними нині видаються пустопорожні балачки про те, ким повинен бути критик в умовах літературної кон'юнктури: суворим суддею-науковцем чи вдумливим інтерпретатором-співтворцем? Цю дилему ще в середині минулого століття вирішив один із класиків російської критики: „Справжній критик сам митець. Він особливого типу митець, він рецептивний митець, він, так би мовити, корифей публіки [...] Він — сама публіка, якою вона мусила б бути"[4]. Але якщо критик — корифей публіки, то важливо в якийсь момент не опинитися за кулі-

[4] Луначарський А. Русская литература.— Москва, 1947.— С. 38.

сами, якщо ж критик — це сама публіка, то важливо не бути самотнім глядачем. Тобто критик має бути не тільки чутим, але й впізнаваним, „він повинен уміти передати те тремтіння своїх нервів, той трепет своєї свідомости, який він здобуває від художнього твору"[5]. Який стосунок усе сказане має до текстів Є. Барана? Свідомо оминаємо слова „критик" та авторське самовизначення „звичайний читач", бо читач цей не такий уже і звичайний. Відомий теоретик літературознавства Умберто Еко розрізняє три типи читачів: наївний (цікавиться сюжетом історії), критичний („прагне віднайти велику кількість значень, прихованих у тексті"[6]) та Зразковий Читач — „це ідеальний читач, який повністю погоджується з правилами гри автора і тексту"[7]. „Звичайний читач" Євген Баран поєднує у собі всі три типи, але найбільше тяжіє до образу Зразкового Читача, бо через значну увагу до фабули, інформативність та аналітичність літературно-критичного тексту він приходить до співавторства, „витворює свій світ, який виростає у творця", „може вести розмову на рівних із письменником" (С. 169). Проте і Зразковий, Ідеальний читач — це міф, фікція, бо не може існувати спільного коду між письменником і критиком. Тому критик приречений створювати власний код, але шлях до нього незмінний — через Слово...

Ганна ХАРЧЕНКО

Гусовський М. Пісня про зубра. Поема. На латинській та українській мовах / Переклад з латинської А. Содомори. Коментарі І. Сварника.— Рівне: Волинські обереги, 2007.— 126 с., іл.

Уже тривалий час мовиться про „європейськість" української культури, проте зовсім нічого або майже нічого не робиться для популяризації власне європейських здобутків нашої культури. Ті окрушини, які з'являються чи й з'явилися упродовж „незалежного" нашого існування на „медійному ринку", як тепер модно називається сукупність інформаційних потоків культурного обігу в Україні, навряд чи можуть задовольнити запити українокультурного реципієнта. Проте час від часу подвижницькі потуги окремих осіб чи малих колективів видають результат, який стає для українця навіть невстережним — бо той на нього вже й не очікує. У народі кажуть: як сліпій курці просо... У стані, коли відчувається гострий брак певних державних програм (натомість не бракує декларацій про наявність таких програм при перманентному браку коштів на їх фінансування, що, зрештою, одне і те саме; різниця полягає лише в тому, що брак чогось вимагає створення, творення, творчости; псевдонаявність, зрештою, знімає саму потребу думати про те, що при глибшому розгляді виявляється нездійсненним...), коли очевидною стає „забалаканість" проблем українського суспільства, насамперед культурних (що рівнозначне знищенню проблеми), отой абстрактний „реципієнт" (конкретніше — читач, глядач, слухач), якого воліють чомусь називати „спожи-

[5] Луначарський А. Русская литература.— С. 38.
[6] Гірняк М. У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко // Еко У. Роль читача.— Львів, 2004.— С. 17.
[7] Там само.

сами, якщо ж критик — це сама публіка, то важливо не бути самотнім глядачем. Тобто критик має бути не тільки чутим, але й впізнаваним, „він повинен уміти передати те тремтіння своїх нервів, той трепет своєї свідомости, який він здобуває від художнього твору"[5]. Який стосунок усе сказане має до текстів Є. Барана? Свідомо оминаємо слова „критик" та авторське самовизначення „звичайний читач", бо читач цей не такий уже і звичайний. Відомий теоретик літературознавства Умберто Еко розрізняє три типи читачів: наївний (цікавиться сюжетом історії), критичний („прагне віднайти велику кількість значень, прихованих у тексті"[6]) та Зразковий Читач — „це ідеальний читач, який повністю погоджується з правилами гри автора і тексту"[7]. „Звичайний читач" Євген Баран поєднує у собі всі три типи, але найбільше тяжіє до образу Зразкового Читача, бо через значну увагу до фабули, інформативність та аналітичність літературно-критичного тексту він приходить до співавторства, „витворює свій світ, який виростає у творця", „може вести розмову на рівних із письменником" (С. 169). Проте і Зразковий, Ідеальний читач — це міф, фікція, бо не може існувати спільного коду між письменником і критиком. Тому критик приречений створювати власний код, але шлях до нього незмінний — через Слово...

Ганна ХАРЧЕНКО

Гусовський М. Пісня про зубра. Поема. На латинській та українській мовах / Переклад з латинської А. Содомори. Коментарі І. Сварника.— Рівне: Волинські обереги, 2007.— 126 с., іл.

Уже тривалий час мовиться про „європейськість" української культури, проте зовсім нічого або майже нічого не робиться для популяризації власне європейських здобутків нашої культури. Ті окрушини, які з'являються чи й з'явилися упродовж „незалежного" нашого існування на „медійному ринку", як тепер модно називається сукупність інформаційних потоків культурного обігу в Україні, навряд чи можуть задовольнити запити українокультурного реципієнта. Проте час від часу подвижницькі потуги окремих осіб чи малих колективів видають результат, який стає для українця навіть невстережним — бо той на нього вже й не очікує. У народі кажуть: як сліпій курці просо... У стані, коли відчувається гострий брак певних державних програм (натомість не бракує декларацій про наявність таких програм при перманентному браку коштів на їх фінансування, що, зрештою, одне і те саме; різниця полягає лише в тому, що брак чогось вимагає створення, творення, творчости; псевдонаявність, зрештою, знімає саму потребу думати про те, що при глибшому розгляді виявляється нездійсненним...), коли очевидною стає „забалаканість" проблем українського суспільства, насамперед культурних (що рівнозначне знищенню проблеми), отой абстрактний „реципієнт" (конкретніше — читач, глядач, слухач), якого воліють чомусь називати „спожи-

[5] Луначарський А. Русская литература.— С. 38.
[6] Гірняк М. У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко // Еко У. Роль читача.— Львів, 2004.— С. 17.
[7] Там само.

вачем", уже властиво й не сподівається нічого знайти для себе на українському ринку. То й не шукає.

А інколи пошукати варто. Іронія полягає у тому, що в масі вже звичних відрижок західного суспільства або ж східного сусіди (сусідів), які й домінують на українському ринку у вигляді добрих — чи не дуже — перекладів з різних мов, трапляються й переклади українських-таки творів. Хай як дивно це звучить. Про ці парадокси і йтиметься далі на прикладі одного невеликого обсягом (усього 125 сторінок добротних текстів та ілюстрацій) видання, здійсненого Рівненським міським об'єднанням товариства „Просвіта" імені Тараса Шевченка.

Ця книжка складається з передмов Лілії Овдійчук „Силует на тлі високого Ренесансу" та „Бентежний відгомін пісенного двовірша" видатного перекладача творів античних і новолатинських авторів Андрія Содомори, обох текстів — латиномовного оригіналу й перекладу українською мовою, коментарів до тексту авторства знаного львівського історика Івана Сварника. Важливим елементом видання є ілюстративний матеріал, який вичерпно унаочнює сучасному читачеві рух твору крізь віки та епохи: тут і обкладинка книги краківського першодруку (1523), титульні сторінки пізніших перевидань XIX та XX ст. (Петербург, 1855; Краків, 1894; Мінськ, 1980, 1994). Цінність видання ще й у тому, що у книжці подано бібліографію з теми: *Список публікацій тексту і перекладів* (11 позицій) і *Дослідження та інші публікації* (25 позицій).

Парадокс цього репринту може спричинити багато емоційних порухів у потенційного відвідувача книгарні (хоча, обмовимося одразу, книжка від самого свого народження у друкарських яслах уже є бібліографічною рідкістю, адже її наклад, як бачимо чорним по білому на останній сторінці,— 300 примірників; на плюс-мінус 45 млн. українців це-таки „сліпій курці просяне зерня"). Проте палітра цих емоцій: від несприйняття (ми православні, а тут і папа римський, і всілякі „визискувачі" трудового народу...) або й здивування (чому „українська латиномовна"? чого б це раптом рідна література і чужою мовою?!) — і аж до цікавости чи загостреного інтересу — буде цілком адекватною і свідчить лишень про рівень ерудиції чи упереджености кожного зокрема.

Отож почнемо з початку.

Українсько-білоруський поет Микола Гусовський народився в с. Гусові (Усові) (Білорусь) бл. 1480 р. (точна дата невідома). Підписувався Hussovianus, Hussoviensis, Ussovius, Hussowski. Не знаємо докладно, де саме здобував освіту; ймовірно, починав у Вільні, продовжив у Краківському університеті. Відомо, що його батько був затятим мисливцем і працював єгерем; молодий Микола перейняв од батька любов до природи і полювання.

В 1518—1522 рр. перебував у Римі як член посольської місії Великого князівства Литовського і Польського королівства. Еразм Вітелій, голова польської посольської місії, був бібліофілом, згромадив велику бібліотеку й мав намір створити у Пултуску центр гуманістичних наук. Для цього запрошує відомих учених з різних країн. Вітелій став покровителем Гусовського; очевидно, саме завдяки йому талановитий юнак потрапив до Рима. Можливо, що саме там поет зазнав впливу гуманістичної атмосфери, яка панувала в оточенні папи Леона X — покровителя ренесансного мистецтва. Саме в Римі поет написав перші свої твори, тут почав він творити і „Пісню про зубра" — „Carmen de statura, feritate ac venatione bisontis". У вступі до поеми — зверненні до королеви Бони — Гусовський викладає історію зародження замислу твору. Отож одного разу папа Леон, затятий мисливець, почувши про існування зубрів, висловив бажання мати опудало цього звіра; Гусовському ж замовили поетичний твір з описом полювання. Папа раптово помер 1521 р., але твір був уже, на щастя, майже викінченим.

1523 р. Гусовський повернувся до Кракова, хворим, без засобів до існування. Проте спромігся видати свою поему. Книжка складалася з листа до королеви Бони із закликом сприяти розвитку науки й літератури, звернення до її секретаря, самої поеми і восьми менших поетичних творів. Реакції з королівського двору не було, й Гусовський пише твір про перемогу над турками під Теребовлею в 1524 р. об'єднаних військ поляків, українців і литовців. Пише за день (87 дистихів) й публікує „Nova et miranda de turcis victoria mense Iulio" („Нова чудесна перемога над турками у місяці липні"). Наступного, 1525 р., Гусовський публікує панегірик релігійного змісту у гекзаметрах „De vita et gestis Divi Hyacynthi" („Про життя і чин божественного Гіацинта"), присвячений канонізаційному процесові св. Якова.

Точної дати смерти не знаємо; після 1533 р. відомості про поета не збереглися.

Твори Миколи Гусовського, як і творчість Павла Русина, вважаються вершинними здобутками латиномовної поезії раннього Ренесансу. Вони неодноразово публікувалися: вперше „Carmen de statura, feritate ac venatione bisontis" („Книга про статуру, дикий норов та полювання на зубра") надруковано 1523 р. у Кракові (100 примірників), 1855 р. її перевидано у Петербурзі, а 1894 р.— у Кракові. 1980 р. до умовно-ювілейної дати 500-річчя народження поета та 1981 р. у Мінську опубліковано латинський оригінал та переклади білоруською і російською мовами. 1987 р. опубліковано частковий український переклад поеми Віталія Маслюка, 2007 р. в Рівному надруковано добре проілюстровану книжку, що містить латиномовний оригінал і повний переклад Андрія Содомори.

„Пісня про зубра" — хронологічно перший твір Гусовського, який зберігся. У першій частині поет подає опис звіра, у другій — опис полювання на нього. Прототипом поеми є дидактичні епічні твори античности*, її можна віднести до жанру етнографічно-краєзнавчої поеми, сюжет котрої ускладнений численними авторськими відступами філософської, політичної, релігійно-медитативної та панегіричної тематики. Твір написано елегійним дистихом. Хоча поема була „замовною", твір цілковито самостійний і базується на власному багатому досвіді автора. У тексті багато перегуків з античною літературною традицією: з творчістю Овідія й Горація, філософією Сенеки, сюжетами „Іліади". Хоча сам Гусовський лише два рази покликається на літературні джерела (це стосується власне інформації про зубра, наявної у творах Плінія Старшого** (в. 82) та „Лонгобардських діяннях" Павла Диякона*** (в. 111), перекладач Андрій Содомора у передмові зауважує, що Гусовський світоглядно близький до філософії стоїцизму, вказуючи на паралелі поміж „Піснею про зубра" й ідеями Сенеки та Плінія Молодшого, викладеними у його „Листах" (С. 17). При уважному прочитанні виникає враження, що первісно Гусовський замислив поему власне як опис особливостей життя зубрів на фоні білоруської пущі, а пізніше (можливо, після повернення до Речі Посполитої) додав до твору частини, пов'язані з володарюванням князя Ві-

---

* До теми полювання в античності зверталися Фаліск Ґрацціус (Grattius Faliscus (I ст. до н. е.—I ст. н. е.), твір „Cynegetica" збережений частково; описано приготування до полювання, мисливське знаряддя, породи коней і псів), а також Немесіан (Marcus Aurelius Olympius Nemesianus (кінець III ст.), римський поет, автор частково збереженого твору про полювання „Cynegetica", де викладено аналогічні мотиви.

** Пліній Старший (Gajus Plinius Secundus (Maior), 23—79 р.) — автор твору універсального змісту „Природнича історія" (37 книг), єдиної збереженої нині античної енциклопедії.

*** Павло Диякон (VIII ст.) — лонгобардський письменник, придворний поет і хроніст володарів Ломбардії, 782—786 рр.— Карла Великого. Після 786 р. пише у монастирі Монте-Кассіно свій найвідоміший твір „Historia Longobardorum".

товта, очевидно, для того, щоб знайти мецената при королівському дворі. Тоді ж додав і присвяту королеві Боні Сфорці, яка сприяла опублікуванню книги.

До такого висновку спонукає дисонанс поміж виразно реалістичними описами мисливських і ловецьких звичаїв (Гусовський неодноразово натякає на власний великий мисливський досвід: „Flumina equo fidens altumque Borysthenis alveum/ Tranabam, Per aquas aufugiente fera“ — „А на своєму коні Дніпра повноводе корито/ Здобич аби не втекла, перепливав я не раз“*), особливостей світогляду посполитого населення, включно з описом покарання „чаклунів“, а також опису повадок зубрів, з одного боку, та ідеалізованим описом суспільного укладу за князя Вітовта — з другого. Знаменно, що поет проводить паралелі поміж „природною“ доцільністю повадок тварин у стаді й укладом людського суспільства, проте не завжди на користь людської спільноти. Можна припустити, що виразна паралель поміж зубром — самодостатнім володарем пущі й законодавцем у стаді — й князем має літературні корені й становить вдало знайдену автором метафору з позитивною конотацією (згадаймо прикладки образів князів у давньому епосі: „буй-тур“).

Гусовський заторкує шерег загальноєвропейських політичних проблем. У творі бачимо перелік суміжних етносів та країн; читаємо тут про турків, татар, московитів та германців. В авторських відступах знаходимо традиційні для тогочасної антимусульманської публіцистики інвективи стосовно грабіжницьких наскоків турків і татар; описи жорстокости нападників — одна з улюблених тем Гусовського, зрештою, цій темі присвячено окремий твір „Перемога над турками під Теребовлею 2 липня 1524 р.“ Оповідаючи про політику литовських князів Олександра й Вітовта, автор поеми малює широке полотно воєнних дій, у які було втягнуте населення краю. Проте авторські інтонації стосовно князівської верхівки не містять осуду, крім загальноморалізаторських топосів про байдужість володарів до долі „простої“ людини. Навпаки, Гусовський врівнює процес полювання — двобою людини і могутньої тварини й процес „ратного труда“: він стверджує, що князі спеціально культивували мисливський промисел задля тренування і гарту юнаків, для котрих це було доброю школою бойової виучки. У контексті описів воєнної діяльности йдеться про війни з московитами, зі згаданими турками і татарами, а також знаходимо натяки на неадекватну поведінку християнських сусідів — хрестоносців:

Possent? Heu? Proelia possent
Et per nos aliqua commoditate geri,
Ni noceant populus baptismi foedere iunctus,
Ni nostras alia parte lacessant opes.
Quorum lenta quiies nostro defenditur aestu,
Hi nos oppugnant et periisse volunt
Subsidiique loco iunxerunt hostibus arma...
Оружно стати стіною,
Успіх якийсь осягти, врешті, могли б ми, та ба!
На перешкоді... ні, не чужак, а люд християнський:
Мітить у спину мечем, підступом діло псує.
Ті, кому спокій бережемо, спливаючи кров'ю,
Боєм ідуть проти нас, хочуть загибелі нам,
Замість братам помогти — з'єднали з ворогом зброю,
Задумам диким його ще й пособляють вони.

* Переклад Андрія Содомори.

Це зауваження Гусовського набуває особливого змісту, якщо згадати, що місія в Римі, у якій він брав участь, мала мету здобути за посередництвом папи Леона X підтримку західних держав і орденів хрестоносців у боротьбі проти турецько-татарської експансії. Ця тема була для автора „Пісні про зубра" дуже вагомою: поема закінчується молитвою до Богородиці з проханням указати новому папі — Андріяну VI — праведний шлях до об'єднання християнської Європи:

Ostendat stolidis, quibus in regionibus hostes...
Ut qui legitime titulos accepit inemptos,
Legitime populi dirigat arma sui
Et se pontificem studeat componere talem,
Quali tam teter temporis horror eget.
Хай він покаже сліпцям, у яких місцевостях ворог...
Щоб уже той, хто в сяйві некуплених почестей стане,
Зброєю люду свого праведно міг керувать
І постарався таким понтифіком стати, якого
Час вимагає жахний, щонайогиднішиий час.

Можливо, що й домінування у виразно ренесансному творі елементів біблійної образности, християнської топіки, яка вжита паралельно з питомо ренесансними реаліями античного пантеону, згаданими алюзіями і криптоцитатами з творів античних авторів (це позірно зближує „Пісню" з пізнішими, бароковими творами), мотивоване тим, що автор адресував своє поетичне „послання" очільникам Церкви. Гусовський наголошує, що він уводить ці засоби на догоду своєму покровителеві, єпископові Еразму Полоцькому (Вітелію), але наводить і мистецькі мотиви свого вибору: на його переконання, для опису суворих північних реалій античні засоби неадекватні („Хочеш приємних речей, насолоди шукаєш, Читачу,— (Нивку мою оминай — терня тут замість квіток").

Що стосується літературної традиції та культурної стихії, питомої для автора, то він стверджує: „Multa ego Roxanis legi antiquissima libris, / Quorum sermonem graeca elementa notant, / Quae sibi gens quondam proprios adscivit ad usus / Et patrios miscuit ipsa sonos" — „Не про одне я колись із книг роксанських дізнався — / Оповідь про давнину в літерах грецьких велась. / Люд наш літери ті приладнав для власного вжитку: / Мови вітцівської звук з ними в одне поєднав". Тут же подано й мотивацію теми, обраної для написання „Пісні": „Різні місця в тих писаннях охоплено; різні діяння, / Від найдавніших часів, різного люду є тут, / А про тварину таку — всі мовчать..." Отож Гусовський свідомо намагається заповнити прогалину у літературній традиції, взявши за основу оповіді символічний для нього образ зубра — володаря поліської пущі (метафора суворої поліської природи і самого рідного краю Гусовського)*. Автор „Пісні" описує зовнішній вигляд тварини, повадки зубра, стосунки у стаді, „Венерині втіхи" — період парування й материнську опіку самиць. „Суспільство" зубрів виявляється в авторській інтерпретації гармонійно впорядкованим згідно з доцільними законами природи. До цих законів належить і закон самозахисту,— саме опис боротьби зубра за своє існування дає Гусовському можливість вичерпно розкрити образ зубра: природної особини, здатної до прояву майже людських почуттів — любови, гідности, і водночас згустка люті, кровожерної дикої тварини, яка знищує усе

* „Саме цей образ сприймаю як ключовий образ усієї „Пісні",— пише Андрій Содомора у цитованій передмові до перекладу. „Уже й не зубр — сама Природа дивиться на людину".

на своєму шляху, засліплена ненавистю до того, хто зазіхає на її життя. Описи кривавого двобою немов пульсують, виринаючи раз у раз у процесі розвитку сюжету. Незвичайно майстерно й динамічно описавши партнерсько-конкурентні стосунки зубра та мисливців, він акцентує на відмінності обох світів: природної досконалости й інстинкту тварини — і страху, віроломства, часом і нікчемности людини, людського суспільства. У цю канву вкомпоновано оповіді про литовських володарів, які переносять дію в інший вимір. Тут Гусовський викладає своє бачення політичних і етичних проблем; шляхи їх розв'язання подано у прикінцевій молитві до Діви Марії. У такий спосіб автор „Пісні про зубра" прагне висловити стурбованість за долю рідного краю, за моральне збайдужіння, за віроломну політику германців в умовах постійної боротьби з турками і татарами.

Тему антитурецької боротьби Гусовський продовжує у творі „Перемога над турками під Теребовлею 2 липня 1524 р."[1], який написано у формі спогаду, перетканого філософськими медитаціями. Сам автор не був учасником подій: про це виразно сказано у прикінцевих рядках твору. Автор скаржиться на поганий стан здоров'я — ця скарга бринить у перших віршах, вона повторюється ще раз наприкінці — наголошуючи, що саме у писанні твору знаходить розраду від страждань, завданих хворобою.

Твір побудовано з дотриманням приписів поетики: він починається інвокацією — традиційним зверненням до „вищої сили", яка повинна допомогти авторові написати вдалий твір. Хоча ренесансна інвокація зазвичай адресувалася музам, Аполлонові,— котромусь із божеств античного пантеону, яке мало стосунок до поетичної творчости, у Гусовського бачимо звернення до християнського Бога, як і в „Пісні про зубра". У творі лише раз ужито ренесансний евфемізм на позначення Бога: „summus Tonantus" — „верховний громовержець".

Стиль поеми ренесансно прозорий, не переобтяжений риторичними засобами, висловлювання автора радше лаконічні.

Твір написано елегійним дистихом, проте автор дещо модернізує цей античний віршовий розмір, застосовуючи прийом iunctura versuum, властивий (і рекомендований теорією) для дактилічного гекзаметра: замість постійно закінчувати думку в межах двовірша, він подає суцільну оповідь, продовжуючи речення й пов'язуючи дистихи змістом. Таким чином Гусовському вдається добитися динаміки поетичної оповіді у тих місцях поеми, де йдеться про рух війська, в описах батальних сцен.

Дія поеми точиться на українській території: нині Теребовля — районний центр Тернопільської області. Саме східні терени Речі Посполитої були ареною постійної боротьби з татарсько-турецькими нападниками, у якій брали участь підрозділи військ польських, литовських та українських магнатів. У поемі Гусовського польський король висилає надвірне військо з Кракова через Львів до Теребовлі; у дорозі до жовнірів приєднуються добровольці, щоб дати відсіч 30-тисячному турецькому війську — „validos exercitus hostes" „величезним ворожим полчищам".

Оповідне полотно поеми розділяють позасюжетні вставки — промови. Це поширений засіб вираження авторських ідей, без якого не обходиться, мабуть, жодна з епічних поем, незалежно від того, якою мовою вона написана. Микола Гусовський уводить у поему три промови. Перша вкладена в уста короля: у ній посту-

[1] У польських публікаціях твір називається інакше: O zwycięstwie najjasniejszego Władcy i pana Żygmunda z łaski Bożej króla Polski, Wielkiego księcia Litwy, Rusi, Prus itd. Pana i successora // Antologia poezji Polsko-łacińskiej (1470—1549).— Szczecin, 1995.— S. 224.

люється конечність оборони рідної землі від загарбників, упевненість у Божій допомозі та сформульована доктрина, висловлюючись сучасним терміном, партизанської тактики ведення війни з огляду на нерівність сил.

Наступна промова вкомпонована після доволі натуралістичного опису спустошень і знущань (зґвалтування дочки на очах у батька, яка внаслідок цього помирає, вбивство вагітної жінки — „одна смерть погубила аж двох"), яких турки завдали теребовлянцям. Ця промова виголошена анонімом — одним із потерпілих. Вона кардинально контрастує і зі змістом промови короля, і зі змістом авторських відступів самого Гусовського. Йдеться про зречення Христа і звернення до Магомета з проханням повернути загиблих членів сім'ї.

Третя промова належить колективному персонажу — жовнірам: у відповідь на спробу командира спонукати їх до бою, солдати не дають йому висловитися й закликають негайно подати сигнал до бою.

Після третьої промови подано опис розгрому турецьких загонів і закінчення цього короткого (всього 174 рядки) епічного твору розмислами автора про полеглих. У прикінцевих дистихах Гусовський просить читачів бути прихильними до його твору, бо він може бути недосконалим з огляду на важку хворобу автора.

Микола Гусовський майстерно використав можливості композиції поеми для відтворення динаміки воєнних дій і опису панорами боротьби на українських територіях проти турецької інвазії. Провідну роль у масиві виражальних засобів покладено на авторські відступи, промови-вставки, у яких висловлено головні ідеї. Епічна напруга оповіді досягається не лише з допомогою динаміки подій і духу промов. Авторові вдалося створити реалістичну картину зміни настроїв: конструктивного спокою жовнірів на чолі з королем, які рішуче ідуть виконувати військовий обов'язок, розпачу населення, стероризованого турками, який сягає апогею в описаній „відступницькій" промові і якій протистоїть ентузіазм воїнів, намірених дати відсіч ворогові, і, врешті, медитативного смутку автора, який наприкінці поеми мисленим оком оглядає місця бойовища. Поема пронизана гуманістичними настроями; лейтмотивом через цілий твір проходить теза уповання на „Божу поміч". Польськомовна паралель до поеми Гусовського — „Про вибиття татар перекопських під Вишневцем 1512 р."

Раніше йшлося про прототипи і джерела поетичної майстерности Гусовського. У своїх латиномовних творах він запозичує лексику і топіку Овідія, Горація, використовує гекзаметр, елегійний дистих і сапфічну строфу. Не застосовує міфологічних топосів, ощадливий у риторичних оздобах. Проте образність його оповіді корениться і в місцевій літературній традиції та життєвій практиці. Він постійно застосовує антитези, метафори, як-от „розставляння сітей пам'яті" на означення літературної творчости й швидкоплинности часу („Quae tota nunc mente peto magnoque labore / Insequor et variis retia tendo modis" — „Нині ж душею прагну його, борюся за нього, / І, щоб його вполювать, хитрі тенета плету"), метафору танцю мисливця і зубра — на позначення процесу напруженого полювання („Circuitu pari, rapidum volvuntur in orbem / Per varios saltus, hinc vir et ende fera" — „Крутяться в колі вузькім сам на сам у жорстокім двобої / Муж проти звіра ведуть дикий смертельний танок"*) й метафору убивства одним ударом ятагана двох жертв — вагітної жінки і нового життя („Ille utero gravidae transactum coniugis ensem / Atque una luget morte perisse duos" — „Той гірко плаче-ридає, бо турок дружину вагітну / Шаблею вбив, і одна смерть згубила аж двох"**) на

* Подаємо у власному перекладі.

** Дистих із твору „Перемога над турками під Теребовлею 2 липня 1524 р." Переклад Віталія Маслюка.

означення жорстокости мусульманських нападників тощо. Ці образи явно не запозичені з античних джерел, а витворені самим Гусовським; вони трапляються в усіх його творах і є ознаками ідивідуального авторського письма.

Зі сказаного постає проблема визначення належности культурної спадщини авторів, які писали латинською мовою упродовж XV—XVIII ст. В історії літератури побутує звичай ідентифікувати цих письменників як „авторів пограниччя", як „українсько-польських", „українсько-білорусько-польських", „українсько-білоруських" культурних діячів. У такому баченні є рація, зважаючи, що особистості цих авторів формувалися не лише в українсько-білоруській культурній стихії у підлітковому віці (здобувати освіту на Захід українські юнаки вибиралися зазвичай у віці 15—17 років), а й в умовах універсальної для Європи культури Ренесансу та Бароко.

Важлива деталь. Латинська мова, яка була мовою культури (літератури), науки й політики Європейського континенту, *не була державною*. Тобто вона була засобом — мовою спілкування інтернаціональної європейської мистецької еліти того часу, тобто засобом, який уможливлював культурний процес з участю людей різного етнічного і станового походження незалежно від місця проживання, праці й творчости (нерідко мовиться про „ренесансний космополітизм"), а також засобом спілкування політичних еліт різних державних утворень на території континенту. Творчість латинською мовою не була ознакою національною. Цей факт дає можливість вважати твори латинською мовою загальноєвропейською спадщиною.

У соціологічній праці „Участь регіонів у формуванні польської літератури XVI ст." польська літературознавець Зофія Фльорчак аналізує внесок вихідців з українських етнічних регіонів у культуру Речі Посполитої. Вона налічує 11 авторів до 1550 р., 14 упродовж 1500—1525 рр., й відповідно — 16 та 17 осіб у двох наступних двадцятип'ятиліттях,— усього 58 авторів, вихідців із різних соціальних і майнових верств з українських земель за столітній період, що, за її твердженням, становить чверть усіх авторів Речі Посполитої того часу[2]. Ці люди послуговувалися у своїй творчості різними мовами — латинською, польською та українською, проте насамперед латинською. Тому доробок членів цієї інтернаціональної мистецької та наукової еліти належить кожній з культур Європейського континенту, включаючи й Україну. Серед них бачимо відомі імена Юрія Дрогобича-Котермака, Миколи Гусовського, Станіслава Оріховського, Григорія з Тичина, Григорія зі Самбора, Павла з Кросна, Себастіяна Фабіяна Кленовича — одне слово, авторів XV—XVI ст., які уже ввійшли у корпус класичної літератури України тієї епохи.

Отож слід розрізняти поняття „українська латиномовна література" й „латиномовна література України": якщо у першому випадку йдеться про авторів українського походження чи українізованих, діяльність яких тривала на території України, та про їхні твори виразно україноцентричної тематики, у яких висловлено інтереси українського суспільства, то поняття „латиномовна література України" включає всю сукупність творів латинською мовою про українські етнічні території: власне твори української латиномовної літератури, твори іноетнічних авторів про Україну та твори тих авторів (незалежно від їхнього етнічного походження), які були вихідцями з України, але чия діяльність пов'язана з неукраїнськими культурними осередками, а тематика творчости стосується тогочас-

[2] Florczak Z. Udział regionów w kształtowaniu się piśmiennictwa polskiego XVI wieku (Studium z zakresu socjologii pisarstwa).— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1967.— (Studia staropolskie. T. XVII).

них загальноєвропейських проблем. Одним з критеріїв добору матеріалу в останньому випадку є самоідентифікація цих авторів як „русинів“, „рутенців“ чи „роксоланів“. Критерієм належности латиномовних текстів до корпусу української культурної спадщини може бути і факт присвяти цих творів українським володарям, князям, достойникам Церкви, а також містам, реґіонам тощо.

Крім того, одним із критеріїв зарахування того чи іншого автора до корпусу автури „латиномовної літератури України“ є наявність перекладів творів сучасною українською мовою для залучення їхніх ідей, мотивів, тем у сучасний український культурний контекст.

Отож опублікування твору Миколи Гусовського „Carmen de statura, feritate ac venatione bisontis“ — „Пісня про зубра“ у двомовному ошатному виданні, у якому під твердими обкладинками на крейдованому папері український читач урешті дістав добре проілюстровані факсиміле першодруку 1523 р. і добротний переклад Андрія Содомори, в супроводі фахових коментарів істориків, є не лише фактом поліграфічного, наукового й перекладацького доробку, але й актом збагачення української культури: реституції, чи, точніше, осягнення свого.

Мирослав ТРОФИМУК

А. Содомора, М. Домбровський, А. Кісь. Anno Domini. *Року Божого: Латинські написи Львова / Автор проекту Василь Ґабор.*— Львів: ЛА „Піраміда“, 2008.— 288 с.

У серпні 2008 р. львів'яни отримали книжку, що дає змогу оглянути наше місто з нової точки зору, крізь фільтр латинських написів.

Ідея видання належить Василеві Ґабору. Вона складова його авторського проекту „Приватна колекція“. Книжка побачила світ у львівському видавництві „Піраміда“, директором якого є Василь Гутковський.

Ця книжка буде цікавою львів'янам, туристам, жителям інших міст України — всім, хто цікавиться історією нашого міста, хоче більше довідатися про нього. Кожен класичний філолог почерпне з неї багато нового, а всі, хто вважає себе львів'янином, повинен хоча б раз прочитати-переглянути цю книжку. Недаремно її відзначило журі Форуму видавців у Львові.

Стоячи на перехресті торговельних шляхів, Львів, питомо українське місто, засноване українськими князями, постійно вбирав у себе елементи культури інших народів, витворюючи власне, неповторне обличчя. Хтось бував тут лише проїздом, торгував і прямував далі, хтось осідав і ставав частиною міста, творячи етнічні острівки, будував свої святині для власних духовних потреб, оздоблював сакральні і житлові споруди на свій смак і згідно з етнічною культурною традицією. Таким чином упродовж століть формувалася міська панорама й неповторний дух багатокультурного мультиетнічного міста. Війни, пожежі, ворожі окупації — більш чи менш тривалі, проте завжди тимчасові — стирали часом цілі міські дільниці й наводили львів'ян на думку будувати у камені. На новозбудовані кам'яниці наносили написи, які повинні були утривалити пам'ять вчорашнього дня, знищеного стихією або ж людиною, проте дорогого як ще живий спогад для власників. У Львові багато різномовних написів, але вони майже завжди дуб-

них загальноєвропейських проблем. Одним з критеріїв добору матеріалу в останньому випадку є самоідентифікація цих авторів як „русинів", „рутенців" чи „роксоланів". Критерієм належности латиномовних текстів до корпусу української культурної спадщини може бути і факт присвяти цих творів українським володарям, князям, достойникам Церкви, а також містам, реґіонам тощо.

Крім того, одним із критеріїв зарахування того чи іншого автора до корпусу автури „латиномовної літератури України" є наявність перекладів творів сучасною українською мовою для залучення їхніх ідей, мотивів, тем у сучасний український культурний контекст.

Отож опублікування твору Миколи Гусовського „Carmen de statura, feritate ac venatione bisontis" — „Пісня про зубра" у двомовному ошатному виданні, у якому під твердими обкладинками на крейдованому папері український читач урешті дістав добре проілюстровані факсиміле першодруку 1523 р. і добротний переклад Андрія Содомори, в супроводі фахових коментарів істориків, є не лише фактом поліграфічного, наукового й перекладацького доробку, але й актом збагачення української культури: реституції, чи, точніше, осягнення свого.

Мирослав ТРОФИМУК

А. Содомора, М. Домбровський, А. Кісь. Anno Domini. *Року Божого: Латинські написи Львова / Автор проекту Василь Ґабор.*— Львів: ЛА „Піраміда", 2008.— 288 с.

У серпні 2008 р. львів'яни отримали книжку, що дає змогу оглянути наше місто з нової точки зору, крізь фільтр латинських написів.

Ідея видання належить Василеві Ґабору. Вона складова його авторського проекту „Приватна колекція". Книжка побачила світ у львівському видавництві „Піраміда", директором якого є Василь Гутковський.

Ця книжка буде цікавою львів'янам, туристам, жителям інших міст України — всім, хто цікавиться історією нашого міста, хоче більше довідатися про нього. Кожен класичний філолог почерпне з неї багато нового, а всі, хто вважає себе львів'янином, повинен хоча б раз прочитати-переглянути цю книжку. Недаремно її відзначило журі Форуму видавців у Львові.

Стоячи на перехресті торговельних шляхів, Львів, питомо українське місто, засноване українськими князями, постійно вбирав у себе елементи культури інших народів, витворюючи власне, неповторне обличчя. Хтось бував тут лише проїздом, торгував і прямував далі, хтось осідав і ставав частиною міста, творячи етнічні острівки, будував свої святині для власних духовних потреб, оздоблював сакральні і житлові споруди на свій смак і згідно з етнічною культурною традицією. Таким чином упродовж століть формувалася міська панорама й неповторний дух багатокультурного мультиетнічного міста. Війни, пожежі, ворожі окупації — більш чи менш тривалі, проте завжди тимчасові — стирали часом цілі міські дільниці й наводили львів'ян на думку будувати у камені. На новозбудовані кам'яниці наносили написи, які повинні були утривалити пам'ять вчорашнього дня, знищеного стихією або ж людиною, проте дорогого як ще живий спогад для власників. У Львові багато різномовних написів, але вони майже завжди дуб-

люються латинською мовою, оскільки латиномовна традиція на теренах Європи була найбільш стійкою і тривалою упродовж століть. Не оминула, не могла вона оминути і Львів.

Вже у XV—XVI ст. латинська мова була мовою офіційних документів у Львові. Від часів Ренесансу латинська культура беспосередньо чи опосередковано стає фундаментом більшости нововведень, а література у розумінні сукупности писаних і друкованих документів охоплює всі аспекти людського життя. Що тут багато говорити — досить згадати „Роксоланію" Себастіяна Фабіяна Кленовича — першу друковану латиномовну книгу про українські землі, звичаї і побут наших предків. Тому й не дивно, що автори замислили продемонструвати нинішньому читачеві (і глядачеві — про це далі) латиномовний „вітраж" у камені. Їм це вдалося — книжка наочно демонструє розмаїття львівського „духу міста" в єдиному універсалізмі латини.

Видання „Anno Domini — Року Божого" має чітку продуману структуру. Перший розділ відображає центр міста: „Ринок та окілля: житлові будинки", другий — „Храми, монастирі, каплиці, архів", третій — „Вищі навчальні заклади" і врешті четвертий — „Личаківський цвинтар". Отаке собі „чотирикнижжя" для кожного правовірного львів'янина.

Не будемо перелічувати усіх об'єктів та інскрипцій, які уважний читач відкриє для себе, розгорнувши сторінки цієї книжки. Авторам — Андрієві Содоморі, відомому перекладачеві і письменникові, знаному не лише в Україні, а й у світі, та Маркіянові Домбровському, викладачеві кафедри класичної філології факультету іноземних мов Львівського національного університету імені Івана Франка — вдалося створити ошатне видання. Завдяки багатолітній перекладацькій праці, перебуваючи в постійній сфері впливу латинської та інших мов, ці науковці змогли якнайточніше прочитати подекуди затерті сентенції, знайти помилки, які вкралися в них при реставраціях (аж ніяк не всі, хто різьбив чи малював написи, знали латинську мову).

Отож упродовж місяців і років автори мандрували Львовом, підводячи очі понад щоденну міську метушню. Якщо сягнути поглядом вище, поверх вітрин магазинів, то помітимо не лише особливості архітектурних стилів, згорблених від століть атлантів і каріатид, химерну різьбу і ковані поручні балконів, які тихо осипаються піском часу у клепсидрі львівського буття... Помітимо, що живемо — чи мешкаємо? — на дні великої ріки, що безгучно спливає від завтра через нині у вчора. А на дні залишається лише намул спогадів, хоча можемо надибати й золоті зливки незнищенної мудрости.

Місяці йшли, а фотограф і дизайнер Андрій Кісь ходив вулицями Львова і відшукував найбільш вдалу для фотосесії пору дня, у яку рельєф напису виділявся б якнайчіткіше. Тому всі ілюстрації до цієї книжки ідеально відкривають читачеві записану на камені інформацію і роблять це так вдало, що, поклавши руку на сторінку з якоюсь ілюстрацією, може здатись, ніби торкаєшся не паперу, а каменю з його шерехуватою нерівністю.

У цьому й особливість видання: зазвичай у книжці домінує текст, дещиця ілюстрацій тішить око, а тут — світлини львівських будинків, капличок, бібліотек і навчальних закладів і лаконічний текст двома мовами: українською та латиною. Так триває у століттях діалог епох.

Римські поети якнайточніше і лаконічноословили все пов'язане з людиною, її внутрішнім світом, стосунки з іншими людьми, тому не дивно, що в їхній спадщині знаходимо вирази, фрази, сентенції повчального, глибоко філософського змісту на кожен життєвий випадок. Розкриймо цю книгу, і вона нам розкриє, як

вдало користувалися цим надбанням львівські архітектори, художники, значні люди — власники кам'яниць, фундатори і ктитори церков. Книжка налічує майже 300 сторінок і охоплює, як уже згадувалося, лише найцікавіші, але не всі латинські написи Львова. Написи поділено тут на чотири глави, що, крім передбаченого авторами тематичного поділу, на нашу думку, охоплюють різні стадії розвитку „душі" Львова і душі львів'янина.

Перша глава описує, так би мовити, юність Львова. Львів — ще не сформований, зовсім юний, він не знає, чого хоче досягти, але замислюється над світом, і, зрештою, цей юнак шукає своє місце в цьому світі, в чому йому допомагають львівські архітектори: на фасадах будинків з'являються написи, в яких містяться життєві істини — повчання, як треба поводитися в житті, щоб бути гідним називатися Містом з великої літери; багатьох вони змушують переосмислити своє життя. Написи площі Ринок і її околиць, на нашу думку, найцікавіші. Попри те, що ці написи мають найстаріше датування, адже розміщені в найстарішій частині Львова, вони ще й допомагають уявити побут Львова сотні років тому. Дають нам відповідь на питання: „Чим же цікавилися наші предки?", „Ким вони прагнули бути, стати?"

Наступна глава висвітлює нам аспект духу. Аспект об'єднавчий, аспект віри в Бога, а отже — віри у себе. Написи храмів і церков Львова — здебільшого написи релігійного змісту, уривки з Євангелія, надгробні написи — епітафії, адже значних львів'ян нерідко ховали при церквах або у криптах — церковних підземеллях. Найяскравішим прикладом цього є Каплиця боїмів, розміщена при латинському катедральному соборі Успіння Пресвятої Діви Марії, оздоблена унікальною фігурою Ісуса, який сидить у Гетсиманському саду, і написом релігійного змісту. Завдяки цій скульптурі Львів став міфологічно славним далеко поза межами України.

Світ з кожним роком прискорює свій рух: нові винаходи, нові відкриття, нові тлумачення... Дорослий, змужнілий, сформований фізично красень-Львів пройшов багато випробувань, його тіло де-не-де пошрамоване, проте дух його загартувався і він не втратив своєї жаги до пізнання. Без різниці, чи в нових, чи в старіших спорудах навчальних закладів або бібліотек, львів'янина невідступно супроводжують латинські сентенції. Приміщення читального залу Наукової бібліотеки університету імені Івана Франка, до прикладу,— це своєрідні Мойсеєві таблиці з десятьма заповідями для кожного, хто вирішив присвятити себе науці.

Наявність останнього розділу не є символом смерти. Просто все, що має початок, має і свій кінець, але кожен кінець це водночас початок чогось нового. Прочитавши кінцеву главу книжки, почнеш по-новому бачити місто, в якому живеш. Перегорнувши останню сторінку, приглянувшись до написів на надгробках Личаківського цвинтаря, Львівського пантеону, розгорнеш для себе нову сторінку величезної незвіданої книги про історію Львова. І коли книжка „Anno Domini. Року Божого: Латинські написи Львова" втомлено складе крила глибокої ночі, а ми пригасимо лампу своєї пильности, то перед очима ще довго стоятимуть кам'яні видива Львова... І ми знову відкриємо для себе зовсім інший Львів, не знаний дотепер...

Мирослав ТРОФИМУК-МОЛОДШИЙ

Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20—30-х років XX століття: парадигма реконкісти: Монографія.— Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008.— 356 с.

Суспільно-політична й літературна багатовекторність українського галицького й еміґраційного простору 20—30-х років XX ст. тепер уже не викликає сумніву в тих, хто прагне духовного проникнення в атмосферу доби міжвоєння. Цей складний період, коли українська спільнота „по цей бік Збруча" прагнула самоозначення в нових післявоєнних умовах, проминав під знаком ідеологічно-естетичних полемік, гостроемоційних міжособистісних зіткнень на шпальтах „ворогуючих" часописів, „програмово" та особисто зааґажованих суджень про опонента. Були взаємні опозиції „Вістника", „Назустріч", католицьких „Дзвонів", радянофільських видань „Горно", „Вікна", „Нові шляхи", взаємне естетичне й ідеологічне „ревізування" старших і молодших літературних ґенерацій — митусівців, дажбожівців та ін. Праці панорамного характеру Романа Олійника-Рахманного „Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919—1939 роки)" (1990), Стефанії Андрусів „Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст." (2000), Миколи Ільницького „Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини XX століття" (1999), „Критики і критерії: літературно-критична думка в Західній Україні" (1998), Мар'яни Комариці „Українська католицька критика: феномен 20—30-х років XX століття" (2007), Тараса Салиги „Продовження: літературно-критичні студії" (1991), „Імператив: літературознавчі статті, критика, публіцистика" (1997), „Вокатив: літературно-публіцистичні статті" (2002) дають ключ до розуміння епохи, її мистецької й ідеологічної різнобарвности.

Студія Наталії Мафтин продовжує започатковану розмову, але на матеріалі художньої прози. Проблема, поставлена у підзаголовку,— „парадигма реконкісти", спонукає читача до діалогу. Адже вже стало традицією пов'язувати імперативи художньо-державницьких відвоювань лише з національно зааґажованим крилом тогочасного письменства, а націлених на естетство чи „зачарованих на Схід" такі спонуки ніби і не стосуються. Бачимо, що авторка свідома проблемности свого завдання. Культурно-історичний зріз епохи у розвідці достатній для того, щоб зрозуміти: „письменник повинен був мати світогляд" у політично анексованій Західній Україні. Дослідниця доводить, що голос галицької й еміґраційної белетристики звучить в обороні гасла „літератури з певною місією" (С. 11): „Історично так склалося, що література поневолених націй [...] передовсім мала бути „цитаделлю Духа" [...] стихією, що акумулювала й водночас живила націєкреативні й державотворчі устремління, формувала сакральне поле національної ідентичності", відбувшись у „державі слова" „в парадигмі справжньої духовної реконкісти 20—30-х років,— літератури, що творилася на західноукраїнських теренах за умов утрати після поразки національної революції української держави „де юре" й „де факто" (С. 5).

У парадигмі літературної реконкісти автор вичленовує такі ланки, як місія текстуального опору неоімперському поглинанню, збереження духовного, сакрального простору для українського народу, конструювання дієвої, вольової особистости, „людини чину". І хоч зазначена проблемно-тематична парадигма не структурує книжки, наскрізний ґенераційно-хронологічний принцип організуван-

ня матеріалу дає змогу побачити відмінності реконкісти того чи іншого літературного покоління. Біографічний, типологічний, ґенологічний, наратологічний, стильовий підходи застосовано для увиразнення творчого профілю митців тієї чи іншої „літературної ґенерації".

Цій роботі передували тривала праця, а також апробація на сторінках філологічних наукових видань України[1].

Предмет студії формує антивоєнна проза О. Турянського і популярних у Галичині „східняків" Клима Поліщука та Мирослава Ірчана, воєнна проза авторів „Стрілецької Голгофи", тексти „зачарованих на Схід" В. Бобинського, А. Крушельницького, П. Козланюка, С. Тудора, історична проза старшого покоління А. Чайковського, Ю. Опільського, Б. Лепкого, експатріантська творчість В. Винниченка, романістика „трагічних оптимістів" Ю. Липи, Л. Мосендза, селянська проза Г. Журби, І. Керницького, В. Ткачука, метанаратив Уласа Самчука, навіть новелістичні пошуки літературної групи „Дванадцять" (батярська новела Б. Нижанківського, „штудерна" — І. Софроніва-Левицького), проза „Химерного серця" І. Вільде, белетристичний потік свідомости Б.-І. Антонича та ін.

Належною мірою представлено також дискурс тогочасних літературно-критичних оцінок на проаналізовані у розвідці книжки, естетично-оцінні екстреми якого яскраві і красномовні — як безпідставна теза М. Рудницького про плагіат О. Турянського у „Поза межами болю",— „неможливо, що такий твір написав українець" (С. 28). Чи жмуток захоплено-здивованих відгуків на збірку І. Вільде „Химерне серце", що являють собою, за визначенням авторки, „сплеск дискусії довкола „вічного" питання: чи література повинна слугувати „красі", бути мистецтвом, вільним від будь-якої ідеології, утверджувати загальнолюдське й дбати про довершеність форми, чи, навпаки,— служити консолідації, об'єднанню нації, бути виховательkою національного духу та речницею національної ідеї; урешті, чи може дозволити собі „під'яремна нація" на „нездорові літературні твори" (С. 320). Водночас більше заглиблення в „часописно-ідеологічні" обставини спонтанних полемік зняли б напругу, наприклад, у випадку „прикладання" парадигми реконкісти до творчости Івана Черняви, яку ні рецензенти-„ліберали", ні рецензенти-„націоналісти" не вважали ідейно-художньо вартісною, при цьому спостерігається зниження оцінного реґістру в розмові про прозу І. Черняви від „фільми прийдешнього" „На Сході — ми" до повісти „Люди з чорним піднебінням". Хоча авторка новелу „Екзекуція" вважає спробою „вислизнути" з наповненого ідеологемами дискурсу патріотичної літератури" (С. 315—316). Доречними були б міркування дослідниці з приводу полемічної статті Богдана Кравціва „Проза галицького ґетто", надрукована на сторінках „Вісника"[2], адже, крім сильвети І. Черняви, до огляду залучено прозу Василя Ткачука та Ірини Вільде. Зрозуміло також, що формат монографії, ще й так широко закроєної, має свої межі.

---

[1] Див.: Мафтин Н. В. Віталізація смерті як домінанта поетики експресіоністичної новелістики Клима Поліщука // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: філологія.— 2007.— Вип. 50.— № 765.— С. 115—121; її ж. Західноукраїнська „стрілецька" проза 20—30-х років XX століття: еманація національно-духовного подвигу // Вісник Прикарпатського університету. Філологія (Літературознавство).— Івано-Франківськ, 2007.— Вип. XIII—XIV.— С. 34—41; її ж. „Щоб запалити іскру любові до Всесвіту..." // Слово і час.— 2007.— № 5.— С. 49—55; її ж. Міфологема ритуального жертвопринесення як сюжетоконструювальний чинник новел Мирослава Ірчана „Княжна" та „Перший розподіл" // Там само.— 2008.— № 1.— С. 38—42.

[2] Див.: Кравців Б. Проза галицького ґетта // Вістник (Львів).— 1935.— Річн. III.— Т. IV, кн. 12.— Груд.— С. 903—908.

Авторка вперше вводить у літературознавчий обіг чимало невідомих чи маловідомих письменницьких персоналій, увага до біографії яких має не лише фактографічний сенс, який розширює пізнавальне значення книжки, а й злютовує творчість і життєтворчість настановою і оповісти, і придатися власним життєвим прикладом. Наприклад, вражає життєтворчість Віталія Юрченка (псевдонім Юрія Карася-Галинського), втікача зі Східної України, який на початку 1930-х років опинився дивовижним чином у Львові після поневірянь на Соловках: „...воля до життя, шалене бажання вирватись із лабет сталінських катів спонукали в'язня до втечі. Йому вдалося неможливе: утекти від переслідувачів, обійти страшні болота й перебратися через повноводі сибірські ріки, витерпіти голод, не замерзнути в тайзі“ (С. 190). У Львові він напише і видасть белетризовані „спогади очевидця“ в рамках пригодницького роману („Пекло на землі“, „Червоний чад“), аби застерегти світ від злочинів більшовизму. Багрянівська життєва і творча постава асоціативно зринає у свідомості, коли читаєш про В. Юрченка. Адже в Івана Багряного у Львові відбулась майже тотожна своєю ситуацією літературна артикуляція його далекосхідного буття в таборах БАМЛАГу в романі пригод „Тигролови“. Чи імена Юрія Горліса-Горського, Василя Кархута, Жигмонта Процишина, Ростислава Єндика...

Вперше у такому широкому обсязі осмислюється феномен стрілецької прози, її жанрово-стильова реалізація у документально-белетризованих формах і власне белетристичних. Авторка встановлює її жанрово-стильові реґістри: це і ліричний щоденник (повість „Поїзд мерців“ Юрія Шкрумеляка, ліричний фраґмент експресіоністично-символістської тональности (збірка новел Олеся Бабія „Гнів“, „Шукаю людини“), безфабульна новела Миколи Матіїва-Мельника, репортажні новели Василя Бобинського).

Встановлюються діахронні зв'язки стрілецької прози з літературною традицією. Наприклад, в образі розритої могили, з якої виходять на раду мертві герої в Юрія Шкрумеляка, авторка бачить зв'язок із романтичною літературою XIX ст. Хоча це — і питома стрілецька, і поетична, і прозова інтерпретація мотиву смерти. У ній, з одного боку, захисна психологічна реакція на брутальну жорстокість війни, а з другого — підпорядкування отій парадигмі реконкісти, імперативу державницького відвоювання власного простору, адже розуміємо, що реванш без героїв неможливий. Власне, подібну проблематику розвивають Роман Купчинський у драматичний поемі „Великий день“, Дмитро Вітовський у своїй новелістиці.

Свіжим і підставовим є судження про зміну психологічної тональности стрілецької прози 1930-х років — у творах Романа Купчинського (трилогія „Заметіль“) О. Бабія (повісті „Перші стежі“, „Дві сестри“), Юрія Шкрумеляка („Чета крилатих“), Івана Зубенка („Фатум“): „Актуальними і надалі залишаються пафос героїчного та викривальна спрямованість творів, однак відчуття апокаліпсису, краху поступаються оптимізмові, вірі в державницьке майбуття нації“ (С. 186). Романна форма чутливо відреаґувала на емоційно-психологічні переміни — детективно-пригодницькі елементи вдало доповнюють романно-виховну чи романно-випробувальну структуру. Унікальною у проблемно-тематичному аспекті постають повісті Івана Зубенка („Отаман Маруся Орлівна“, „Бирзюківна“, „Леся“), присвячені осмисленню ролі українського жіноцтва у визвольному змазі. Варто додати, що тема поразки в боротьбі за державність у зв'язку з відсуненням на марґінес суспільно-політичного і військового життя українського жіноцтва була актуальною у 1920—1930-ті роки. Софія Галечко, Олена Степанів, поодинокі стрільчині, які сприймалися майже екзотично. І ще — трагічна доля Ольги Ле-

вицької-Басараб, демонстративно жорстоко закатованої 1924 р. у львівській в'язниці,— все це ланки цієї теми, яка лише тепер дістає розвиток[3].

Н. Мафтин вправно викристалізовує генологічні особливості новелістики зазначеного періоду, зокрема, експресіоністичної новели, вендепункт якої заміщується, чим поєднується з епіфанією як несподіваним „явленням", структурні ремінісценції античної трагедії у Мирослава Ірчана, новели-метафори Степана Тудора, новели випробування характерів Юрія Липи.

Отже, дослідниця доводить, що донцовський, „вістниківський" ідеологічний напрям був позитивним фактором у літературному житті галицького міжвоєння, оскільки сприяв зміцненню ментально-психологічних позицій літератури, з одного боку, а з другого — не детермінував жанрово-стильової еволюції художньої прози, „заангажованість, що із чужих горизонтів та іншої, державницької ситуації, видається лише перешкодою до вільного розвою мистецтва слова, стала насправді міцною доцентровою силою, яка в умовах польської окупації Східної Галичини, з одного боку, та більшовицького геноциду в радянській Україні — з другого, забезпечила цілісність астрального поля нації" (С. 345). Загалом розвідка — гідне, фахове слово в осмисленні літератури українського галицького міжвоєння.

Ірина ЯРЕМЧУК-РОЗДОЛЬСЬКА

---

[3] Лялька Я. Ольга Басараб та її доба: документи, матеріали, спогади, біографічні нариси / Передм. Я. Дашкевича.— Львів, 2007.— 1248 с.— (Літопис нескореної України. Кн. 5).